cahiers du

CINEMA

Cinéma japonais : Hani, Masumura, Yoshida
J.-M. Straub : "Othon"
J. Narboni : La vicariance du pouvoir
S. M. Eisenstein : Programme d'enseignement
J.-L. Comolli : Film / politique 2 ("L'Aveu")



numéro 224 octobre 1970 6 francs



CINÉMA D'ART ET D'ESSAI

47, rue du faubourg Montmartre - Paris 9e

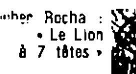
PRO. 63-40

2 FILMS AMÉRICAINS
AU MÊME PROGRAMME

tous les jours de 14 à 24 heures

cahiers du CINEMA





Yoshida Yoshishige : « Eros + Massacre »



ber Rocha : « Le Lion à 7 têtes »

N° 224 OCTOBRE 1970

CAHIERS DU CINEMA. Revue mensuelle de Cinéma. 39, rue Coquillière, Paris-1er - Administration-Abonnements : 236-00-37. Rédaction-Publicité : 236-92-93.

Cinéma japonais (1)

« Nous n'avons pas fini de vérifier la nécessité de ce schéma. Notre siècle n'en est pas libéré : chaque fois que l'ethnocentrisme est précipitamment et bruyamment renversé, quelque effort s'abrite silencieusement derrière le spectaculaire pour consolider un dedans et en retirer quelque bénéfice domestique. »

Jacques Derrida

Vouloir aujourd'hui parler du cinéma japonais comme relevant d'une **logique** irréductible à nos critères de pensée, et non pas seulement fournir à son sujet quelques informations de plus, implique de se situer, tant par rapport aux tentatives de « rapprochement » de ce cinéma de notre réflexion (toutes les approches « humanistes », valorisant éternitairement le couple Mizoguchi-Kurosawa, dont on peut mieux mesurer maintenant le rôle d'écran qu'il a joué), que par rapport aux lacunes de la perception que nous en avons (lacunes qui ont souvent fourni le prétexte à une valorisation de sa pure altérité d'objet exotique ; cf. le recours à la « violence », l' « érotisme » comme notions dérivées de l'idée que l'Occident s'en fait). Sur ce second point, et sans négliger (cf. infra) ce qui pourra et devra être fait pour prolonger le travail entrepris ici, disons clairement que notre intention n'est nullement d'établir une « somme », encore moins un « guide » du cinéma japonais : aux fausses perspectives des « anthologies » et « panoramas » sera ici substitué le choix délibéré de quelques films, qui certes ne sauraient tenir lieu du non-vu, mais le représentent pourtant légitimement au regard de notre projet, comme nous allons le voir à l'instant. Quant au premier point : s'agissant avant tout d'éviter le geste ethnocentrique et réducteur consistant à simplement hypostasier de purs **effets scripturaux**, il devrait devenir possible d'interroger ce cinéma comme une **pratique signifiante**, c'est-à-dire comme ensemble de pratiques codifiées, de faits d'écriture possédant leur logique propre, et dont il s'agirait de mettre à jour la surdétermination (esthétique, politique, érotique) et la multiplicité (historique, sociologique, voire géographique) des foyers. Tout travail sur une culture orientale devant tenir compte de ces deux points majeurs : l'Orient et son rapport au matérialisme, l'Orient, lieu des écritures non-phonétiques (avant la disjonction idéaliste occidentale écriture-peinture).

Notre projet, donc (pour lequel devient inessentielle la connaissance exhaustive qui nous fait défaut) : **à travers** et **dans** tels films, mettre à jour et interroger les occurrences et la spécificité, 1) d'une conception du sujet comme « décentré » et « dilué » (sans vouloir solliciter abusivement un raisonnement qui ne saurait être que métaphorique, l'analogie avec le langage est éclairante : le Japonais ignore la parole « pleine » qui garantit (se garantit de) l'existence du sujet — cf. l'article de Pierre Baudry), 2) d'une conception de la figuration comme codage discret, et non pas comme représentation analogique (cf. l'article de Pascal Bonitzer), 3) d'une articulation explicite sur le symbolique (où l'on cherchera, selon la formule de Barthes, « non d'autres symboles, mais la fissure même du symbolique » — cf. l'article de Sylvie Pierre). Projet qui — est-il besoin de le dire — devra, aussi, et simultanément, prendre en compte, tout ce qui, dans ces films comme dans le cinéma japonais en général, manifeste l'effet en retour de l'inscription, dans l'histoire de l'esthétique et de la technique, du cinéma comme invention **occidentale**.

***

Sur le Japon, le savoir dont nous disposons est évidemment fragmentaire et incertain : et, pour ne pas dater d'hier, notre intérêt pour le cinéma japonais risquerait cependant d'avoir pour effet une pure et indistincte valorisation de « différences » (un ethnocentrisme à rebours) si nous ne nous obligions simultanément à cerner nos méconnaissances, c'est-à-dire à reconnaître le lieu d'où nous parlons, et donc la spécificité de nos propres codes culturels. En annonçant ici le projet d'une étude du cinéma japonais, nous devons donc avant tout avouer un double manque, puisque d'une part il est question de trois réalisateurs (Hani, Masumura, Yoshida — quatre avec Oshima dont nous avons déjà parlé : n° 218) à propos desquels nous ignorons encore beaucoup de l'articulation de leur travail à l'ensemble de la production japonaise (chacun d'eux ne se privant pas de revendiquer pour son propre compte la meilleure définition de cette articulation ; point essentiel, surtout en ce qui concerne Masumura, dont l'attachement aux « Cinq-Grandes-Compagnies » * fait de lui, parmi ses collègues, un scandale permanent dont nombre de déterminations nous échappent), et que, d'autre part, la cohérence même des systèmes particuliers de chacun de ces réalisateurs est ici supposée, à partir de la vision d'une faible partie de leur œuvre : lacune substantielle au regard d'une production où, aussi bien à l'intérieur qu'à l'extérieur des « Grandes-Compagnies », la quantité est la règle (Hani, le seul dont on ait pu voir à Paris — à la

(*) Rappelons-les : Daiei, Nikkatsu, Shintoho, Shochiku, Toho.

Cinémathèque — presque tous les films, est aussi le moins prolifique : neuf longs métrages à ce jour ; mais la rapidité de tournage des cinéastes japonais, y compris Kurosawa, est légendaire : il importerait d'y apporter une explication plus satisfaisante que celle, paresseuse et ressassée, qui se contente de voir là le prolongement « naturel » du geste libre et précis du pinceau traçant des idéogrammes !...). C'est en toute conscience de ces manques, et dans l'attente d'une suite à venir (sous la forme, entre autres, d'études de la situation actuelle d'une cinématographie dont il est beaucoup dit qu'elle est « en crise ») qu'il faut voir dans les textes qui suivent une première et fragmentaire évaluation de ce par quoi un certain nombre de films nous importent — et nous interrogent.

Mais, redisons-le nettement : nous voulons ici éviter toute assimilation hâtive comme toute fascination par l'altérité, et, quitte à parler de différences, du moins en poser les deux termes. Le syntagme « cinéma japonais » pour nous désignera donc une pratique où (« japonais ») sont sans nul doute mises à profit — moins massivement toutefois qu'on n'aurait parfois tendance à le laisser croire — des traditions culturelles élaborées dans d'autres domaines, surtout peinture et théâtre (y compris éventuellement des pratiques hypercodées comme le Bunraku), mais qui par ailleurs et principalement (« cinéma ») est soumis aux mêmes codes analogiques de la représentation et de la narration, même si, en ses échantillons les plus frappants, elle semble disposer de moyens plus subtils de les subvertir, que son homologue occidental. C'est donc uniquement « pour l'exemple », et non comme modèles à suivre à la lettre, qu'on évoquera des précédents célèbres : de Brecht, réinvestissant dans une problématique directement politique son intérêt esthétique pour la conception de l'espace, des gestes, du corps, comme systèmes signifiants, mise en jeu par le théâtre chinois — d'Eisenstein, confrontant sa propre réflexion théorique aux principes de « montage » qu'il découvrait dans l'écriture idéographique ou dans la peinture de Sharaku (cf. n° 215) — voire d'Artaud, trouvant dans les civilisations orientales l'exemple d'une « idée matérialiste de l'esprit ».

Que le cinéma japonais ait toujours frappé, plus ou moins consciemment, le spectateur occidental, par une utilisation typique de l'espace — utilisation qu'on s'est longtemps contenté de décrire comme « cloisonnement » ou « fragmentation », la rapportant à la technique des rouleaux peints, et qu'on saurait peut-être mieux définir maintenant, comme style (style : à entendre non comme supplément décoratif figé, ni, dans une perspective hegelienne, comme effet unitaire d'une inscription univoque, mais comme marque d'une inscription plurielle de codes divers) faisant de cet espace système, jamais redoublement naturaliste ; qu'on y ait aisément reconnu aussi une technique du récit et de la « mise en scène » devant plus à la parcellisation théâtrale qu'au coulé romanesque, c'est-à-dire, là encore, plus aux codages importés (discrètement) d'une pratique (le théâtre traditionnel : Nô, Kabuki) où tout proaïrétisme est signification avant d'être représentation, qu'à une recherche du vérisme ou du réalisme : tout cela, qui est depuis toujours repéré, sinon correctement perçu, devrait commencer à être interrogé ici non plus seulement pour la valeur transgressive que représentent telles attitudes dans le champ du cinéma européen, mais en rapport plus étroit avec une problématique générale du signe dont on sait, au moins approximativement, le rôle qu'y jouent, entre autres, 1) la place de la Figure-du-Père, occupée un temps par l'Empereur (devenu depuis un signifié « vide », au moment même où se produisit le trauma collectif de la défaite, véritable castration, mutilation du corps-national), puis par l'Etat et son Appareil répressif (cf. le système « pyramidal » évoqué par Yoshida, à mettre en rapport avec son modèle réduit : le « le » *), 2) l'absence du concept monothéiste de Dieu-signifié-ultime, concomitante à l'inexistence (dont témoigne la langue, avec son « je » le plus souvent explétif, et ne renvoyant à aucune intériorité) du concept de sujet à l'occidentale, 3) parallèlement, une détermination sexuelle non régie par le phallus comme signifiant majeur, et, par conséquent, disséminée à la fois quant à son support, le corps humain tout entier érotisable, et quant à ses modes. Dans cette perspective, il conviendra de lire aussi les entretiens qui suivent, non comme tissu anecdotique, mais comme textes à valeur théorique, où l'on voit à l'œuvre (par le discours de cinéastes qui savent et veulent parler, avant tout, de **ce** qui se **dit**, ou non, par et dans leurs films) la même « subjectivité » (dont Barthes, encore, a fortement montré, au début de « L'Empire des signes », comment elle pouvait être tenue pour « modestie » : le sujet non plus noyau plein, mais enveloppe vide se déplaçant avec l'énoncé, d'où le sentiment que le Japonais n'énonce « que des impressions, jamais des constats ») qui fonde, dans le cinéma japonais, la place et la fonction du **signifiant.**

La Rédaction.

(*) Sur le concept de « le », cf. la conversation Sadoul-Oshima-Hani-Teshigahara-Urayama, « Cahiers » n° 166/67.

Un film en +

par Pascal Bonitzer

Opération (1 + 0 + 0) dans laquelle elle augmente, jusqu'à épuisement, son identité.
(J. Derrida)

O. Enigme de ce vers (ou fragment de phrase), dont le leitmotiv scande le cours bifurqué d'*Eros + Massacre* : « *Au printemps, rescapés du massacre, dansant dans les cerisiers...* »

Vous ne saurez jamais quel est, en dernière instance, le sujet de ce fragment. Ni le sujet grammatical : qui est rescapé ? Ni le sujet thématique : de quel massacre s'agit-il ? La première entrevue de Noé et d'Osugi aura lieu dans un décor de cerisiers neigeant leurs fleurs ; Osugi dira : « *Mes camarades et moi, au printemps, rescapés du massacre,* » etc. Mais auparavant, vous aurez vu les mêmes mots écrits, sur un panneau prégénérique, dans le corps d'un texte complet : « ... *rescapés du massacre, dansant dans les cerisiers, nos vies miment celles d'Osugi et de Noé,* » etc. Presque à la fin du film, le même fragment, idéogrammatique, sera projeté sur un écran de cinéma (dans le film) et concernera alors apparemment le suicide du « metteur en scène » (protagoniste). La diverse réapparition de ces mots, prononcés ou figurés, sera en outre toujours accompagnée d'un thème musical obsessionnel, qui pourra, par contiguïté, se greffer sur d'autres scènes.

Vous assisterez ainsi à un jeu de déplacements, de substitutions, dont le sujet ne se laissera jamais maîtriser par vous. Vous serez toujours pris entre son émergence au champ de la fiction et son rejet. Ne maîtrisant pas, vous devrez jouer aussi. Vous devrez sans fin ajointer, disjoindre et transformer l'un en l'autre « Eros » et « Massacre » (rescapés du massacre/dansant dans les cerisiers). Vous êtes le lieu de l'opération. Vous êtes (sur) le/la +.

1. C'est en effet le graphème (+), inscrit dans le titre comme le signe d'une opération entre la violence sexuelle et la violence politique, que vous retrouverez dans le film sous une infinité de figures, voire de non-figures : comme la structure même de la figuration. Vous retrouverez, à chaque niveau de lisibilité dégagé, barrant la linéarité d'où procède votre lecture, l'insistance d'une inscription verticale, soit plastique et figurative, soit syntaxique et narrative, qui décevra tout sens et tout résumé. Vous devrez donc en revenir à ce graphème (+), ou plutôt vous devrez en suivre la dissémination, sous une infinité de figures, ou invisible, dans le corps du film. C'est un concept, mais au sens où la psychanalyse parle de « concept inconscient » : se déplaçant sous une infinité de figures. Il servira à rendre compte de la logique du film comme :

a) écartèlement, crucifixion, chiasme de l'espace du récit, du plan, etc.

b) « supplémentarité », substitution de chaque scène, moment, figure, etc.

Ce n'est donc, surtout pas, le signe de l'addition, bien que sa fonction comprenne le signifiant /plus/. « Indécidable », il est à lire sans (se) prononcer. En droit du moins, puisque, en fait, vous êtes obligés de vous le représenter, donc de le nommer, presque. « *Le +, vous avez compris la fonction inédite qu'il prend dans la logique du signifiant (signe, non plus de l'addition, mais de cette* sommation *du sujet au champ de l'Autre, qui appelle son* annulation). *Il reste à le désarticuler pour séparer le trait unaire de l'émergence, et la barre du rejet : on manifeste par* [là] *cette* division *du sujet qui est l'autre nom de son* aliénation. » (1)

Le sujet qui, dans toute fiction linéaire, n'existe que sous une forme dédoublée (penser le double sens du mot sujet), sous une forme autrement dit spéculaire, est ici ramené à sa division originaire, à cette division du + dont le déchirement comme « entre » (2) (entre Eros et Massacre par exemple) appelle l' « en-plus » du signifiant. Impossiblement il faudrait dire, en comprenant tous les sens du mot sujet, que le sujet d'*Eros + Massacre* (est) la division (en +) du sujet. Dans le vif duquel je vais maintenant tenter « d'entrer » :

2. Le *plan*. Si l'on interroge par exemple, ce qu'on ne peut manquer de faire, tant son étrangeté est frappante, la structure de l'image d'*Eros + Massacre*, je veux dire l'organisation du cadrage et du champ de chaque plan, il apparaît manifestement que l'écran scope, facteur classique d'horizontalité, y est systématiquement utilisé dans le sens de la verticalité ; c'est-à-dire que :

a) les *décors* ont, indépendamment d'une fonction symbolique diégétique, sur laquelle je reviendrai, un rôle de fragmentation de l'espace du plan en plus petites unités de cadrage, portes coulissantes ou paravents fonctionnant comme caches, petites fenêtres japonaises isolant la tête ou une partie du corps des protagonistes (séquences Tsujii Jun-Noé par exemple), etc. Un tel système de supplémentarité de cadrage « par le décor » n'est pas sans détruire la fonction d'unification et de nivellement qui a toujours été celle du plan, celle de réduction des différences sous son instance homogène (cf. Serge Daney : « Travail, lecture, jouissance », Cahiers 222). Cette fracture de l'espace du plan ne peut avoir lieu que selon le motif en (+) : écartèlement *de la* figure dans l'écart, exposé, *des* figures les unes aux autres. Motif graphématique de la « différance ».

b) quant à la *caméra*, la photo, leur travail contredit littéralement et déchire non seulement l'espace du scope, mais plus généralement l'espace figuratif traditionnel japonais, dont on sait qu'il est lié, fondamentalement, à l'horizontalité (3) : du mobilier à ras du sol aux arbres-nains, du privilège plastique des lignes horizontales (Hokusaï) à l'importance mythique du sol, etc. Plus spécialement, l'utilisation classique de la légère plongée et de la caméra perpendiculaire au sol jouxte dans *Eros + Massacre* des positions aberrantes, telle que la forte contreplongée à hauteur de la tête des protagonistes (éjectant le corps du champ) ou la plongée *verticale* (séquence du « meurtre » d'Osugi par Noé). En même temps, à une seule exception près, la profondeur de champ est systématiquement gommée : longues focales. Résultat : le fond vient en figure. Aberrations qui, d'une part, mettent en évidence le caractère scriptural (syntaxico-sémantique) de la « plastique », en général soumise à la production de l'effet de réel (l'image filmique est « cosmophanique » selon R. Munier) ; d'autre part attirent l'espace filmique vers une scène plus « abstraite » et plus articulée : celle du théâtre.

3. Le jeu des acteurs (parlant de face par exemple — c'est, à l'évidence, l'anti-suture ; ou plutôt le remarquage de la suture), la construction des scènes ou celle du récit, de multiples références symboliques (4), manifestent l'inscription théâtrale du jeu du film. Or il est clair que la mise en rapport du système représentatif cinématographique avec celui du théâtre, qui le contredit, provoque un effet déchirant : portant la fictivité au carré, ou la redoublant, c'est-à-dire la divisant à l'infini. Cette division est on ne peut plus concrète, elle est, peut-être, ce qu'il y a de plus manifeste dans le film : sous la forme, par exemple, de la répétition (Osugi « meurt » au moins six fois). Faut-il rappeler que les métaphores théâtrales (la scène, le jeu, le masque, etc.) ont aujourd'hui, quant à la déconstruction de l'économie de la représentation, un privilège remarquable ? Je renvoie sur ce point à l'article, dans ce numéro, de J. Narboni (cf. Nietzsche, Bataille, et aussi les lectures d'Artaud, de Sollers et de Mallarmé par J. Derrida : « L'Ecriture et la différence », « La Dissémination », « La Double séance »).

4. Par ailleurs (c'est une façon de parler) *Eros + Massacre* est une fiction : il faut prendre garde que les opérations que je viens de décrire, concernant la fragmentation du plan, ne sont aucunement indépendantes ni arbitraires par



rapport à celle-là, mais qu'il existe en un point (à l'intersection, si l'on veut, des deux barres du +) une continuité entre le mouvement « narratif » et le travail « plastique », ou plutôt, que la division en (+) affecte la totalité du film et que le partage opéré par la critique entre le plastique et le narratif entre autres n'est qu'un effet supplémentaire de cette division.

5. Ainsi, si l'on considère maintenant le « temps » du film (5). La ligne narrative est coupée en deux séries chronologiques hétérogènes, dont chacune est déterminée fictionnellement comme le *manque de l'autre :* la série 191?-1923, fermée par la référence, la date de ce qu'on peut appeler la « mort historique » (car Osugi meurt narrativement et fictionnellement de plusieurs façons) d'Osugi l'anarchiste et de Noé sa maîtresse ; et la série dénotée « aujourd'hui », 1969, centrée autour de deux jeunes gens plus ou moins obsédés par la peur de la jouissance sexuelle, Eiko (la fille) et Wada (le garçon) (6).

Chaque série se définit comme le manque de l'autre ; chaque couple comme l'envers de l'autre. Il se produit ainsi un « appel » d'une série à l'autre, qui replie et divise à l'infini la barre de la différence entre les deux époques, les deux couples. La fiction doit alors instituer un espace supplémentaire de communication *entre* les deux temps et les deux couples, sous l'instance d'une *enquête*, dont vous ne saurez jamais, en dernière instance, le sujet, sinon ce manque ou cette division originaire qui l'institue. Cette enquête peut se produire sous l'espèce d'un pastiche de cinéma-vérité, Eiko dotée d'un micro et interrogeant, par exemple, Noé ayant franchi, fantômatique, la barre des époques (fantômatique ou parfaitement naturelle). Ce peut être aussi bien une enquête policière, assumée par un problématique inspecteur et concernant alors une histoire de coucherie et, peut-être, de meurtre, dans laquelle Eiko serait compromise. Ce peut être aussi bien la recherche, muette, par Noé, de quelque chose ou de quelqu'un qu'elle aurait « perdu » dans un pli du temps (son premier mari, Tsujii Jun ? on le voit passer, jouant du shakuhachi, alors que Noé se laisse interroger par Eiko, et de le voir semble la bouleverser). Car le jeu des questions, en repliant le temps, en redoublant la division du temps de la fiction, redivise aussi les couples en les réaccouplant différemment : l'histoire d'Osugi est explicitement le développement et la consumation du mythe « révolutionnaire » de la division du couple, en tant que symbole de la fracture de l'organisation fermée de l'Etat (sur le rapport au Japon de la famille à l'Etat, cf. entre autres la signification du mot *Ie*). L'instance de l'enquête ajointe donc les deux versants de la différence, les replie et redouble leur division.

6. Il en est de même de l'instance de la mort (toutes deux sont un effet de (+) : l'alternance des deux séries chronologiques est le prétexte, entre autres, d'un incessant retour de chaque moment dramatique sur lui-même par le détour du saut dans l'autre série, et donc de sa réinscription achronologique et adramatique. Le saut d'une époque à l'autre est surtout l'un des stratagèmes de la désintégration chronologique ou de la répétition et de la re-marque d'un segment historique donné de la fiction sur une scène chaque fois nouvelle. C'est ainsi que « le scandale de la maison de thé Hikage » sera déployé et démultiplié sur un nombre incalculable d'axes de possibilités. Osugi « mourra » au moins quatre fois successivement, en dépit de sa mort historique, par ailleurs représentée plusieurs fois. Mais pourquoi faut-il qu'il *meure* dans la maison de thé, alors que, historiquement on sait qu'il n'a été que blessé par Itsuko ?

C'est que la mort a, dans la syntaxe du film, cette valeur particulière de clore un champ de possibilités et de permettre ainsi d'en ouvrir d'autres. La mort est aussi le moyen, pour Itsuko affolée par le trouble dont se trouve pris le système des différences, de trancher, par le couteau, la crise de dépossession qui est la sienne (mais celle de tout le film). Moyen illusoire, bien entendu, puisque la mort, en tant qu'arrêt absolu, interruption de la crise, *n'a jamais lieu*. Osugi mime sa mort, refuse de mourir, meurt de façon sanglante, abstraite, désire mourir, reçoit la mort dans l'extase. Dès qu'un champ de possibilités (de sens) est saturé, il s'en ouvre un autre. Au cours de la répétition, l'identité de la meurtrière se consume : c'est Itsuko, puis

c'est Noé ; il s'agit d'établir que Noé, seule, peut avoir accompli ce geste, malgré la vérité historique, parce qu'elle se situe dans un rapport symbolique à Osugi beaucoup plus fort qu'Itsuko. Cependant, Noé ayant donné de son geste une série d'interprétations érotiques et métaphysiques et ayant atteint un sommet extatique, Itsuko intervient et imprime à la scène une dénivellation brutale en expliquant à la cantonade : « *Non, si Noé a fait ça, c'est parce qu'elle est enceinte.* » Et Osugi, qui se tenait debout, le cou traversé de part en part par la lame du couteau, s'écroule alors et profère, en complète rupture logique avec la scène précédente : « *Stupides femmes...* ».

J'ajoute que cette représentation sans fin consumée de la mort constitue la re-marque et la dépense de ce ressort capital, c'est le cas de le dire, de la représentation filmique en tant que reproductrice d'idéologie (de mythologie). En ce sens, *Eros + Massacre* constitue une véritable mise à nu de l'écriture thanatologique du cinéma, pratiquement une taxinomie des représentations de la mort : des divers sens idéologiques de la mort.

La logique du (+) implique donc une logique de la boucle qui s'annule (du O). Le (+) et le (O), le réseau infiniment retissé et détissé des possibilités narratives, ne pouvait pas ne pas susciter la figure du cinéaste et la représentation du film lui-même, en l'occurrence sous son aspect directement matériel, celui de la pellicule cinématographique. Ces figures supplémentaires, faiblement ancrées dans la série fictionnelle 1969, donnent leur véritable lieu aux métaphores de supplice qui traversent le film : la croix où se placent les deux jeunes gens (7) joue métonymiquement avec le feu que Wada désire mettre partout ; or, il semble que c'est surtout au *film* que s'attache ce désir, jusqu'à se réaliser (on voit par exemple Wada au début brûler du papier hygiénique en rouleau : lorsqu'il met le feu, plus tard, à la pellicule cinématographique qui pend dans le laboratoire du cinéaste, il devient clair que le papier était une métaphore du film — le cinéaste est constamment insulté). Le cinéaste finit par se pendre, sans justification narrative : il se pend avec une corde faite de pellicule cinématographique (insistance sur la boucle). Dans la version courte, ce suicide en boucle clôt pratiquement le film, à la différence de l'apparition en ligne des personnages, comme un « rideau » de théâtre. Dans la version intégrale, il n'en est rien.

En tant que mort rêvée par Osugi et Noé, le couple « révolutionnaire », elle signifie aussi la coïncidence fantasmatique de la *théorie* et de la *pratique*. Le décalage ou la différence irréductible des théories d'Osugi à sa pratique (ou à son absence de pratique : on ne le voit jamais qu'en situation d'impuissance) fonde l'impossibilité de saisir toute vérité révolutionnaire (vérité quant à la Révolution) d'Osugi et de Noé : la mort, explique-t-on à peu près, signifierait la coïncidence, la présence pleine. A la fois l'extase érotique absolue, la réalisation du désir le plus ancien d'Osugi (pastiche d'explication psychologique : lorsqu'il était à l'armée, il affronta un jour à mains nues un homme armé d'un couteau, « *j'ai mémoire de cet instant* », dit-il au moment d'être poignardé), l'épreuve absolue de la vérité de sa doctrine, etc. Or, cette coïncidence ne peut être que représentée, mimée : la mort ou la présence à soi n'a jamais lieu. Le meurtre réalisé pratiquement, son sens s'échappe aussitôt et tout est à refaire, c'est-à-dire à re-mettre en scène, à re-représenter, le jeu, le drame de la vérité politique et de la vérité érotique, est à re-prendre.

7. Les lacunes du récit ne sont donc pas des blancs soigneusement distribués pour imposer sournoisement, à travers l'angoisse de ces manques additionnés, un Sens global, plus écrasant de n'être pas positivement énoncé. Rien à voir avec ce procédé cher à Bergman (cf. *Une passion*). Ici, c'est au lieu même de la proposition du sens que se produit la rupture, la multiplication ou la division infinie des ruptures : toute la charge comique — réelle et volontaire — du film est en elles ; elles fonctionnent comme des rires. Et c'est du sérieux lui-même, la Référence (l'Histoire du Japon, la crise, la Révolution, etc.), du sérieux qui s'annonce sans fin, qui se représente, pour s'évanouir, pour céder au rire, que ces ruptures sont fonction, dont elles sont « l'excès ». Ce avec quoi joue le film (ce jeu du (+), déchirure et supplément), c'est avec la Référence expressément représentée : c'est-à-dire avec la reconnaissance, fonction du vraisemblable.

Je précise encore, s'il est besoin, que ce jeu n'a rien à voir avec un pirandellisme. Cette mise en question, en croix, en (+), de la présence, ne peut pas se réduire à une question globale : où est (qu'est-ce que, qui détient) la vérité ? Ce jeu ne peut pas se réduire à un scepticisme : chaque possibilité est affirmée tour à tour, et « se réalise » jusqu'au point de son excès ; le chiasme du sexuel et du social est un effet du sexuel et du social : tel est le sens de la linéarité dans le film ; il n'est pas question de subsumer les denotata sous une instance imaginaire qui permettrait tout et n'importe quoi. Ils symbolisent rigoureusement. Ainsi, par exemple, des signifiants d'époque, l'une des garanties de la linéarité du film, en tant que représentation de l'Histoire. L'époque se signifie entre autres par le vêtement (kimono/costume) et le décor (bambou/plastique) : les cerisiers en fleurs connotent un Japon éternel, c'est-à-dire ancien : celui de l'ère Edo ; l'appartement à l'européenne d'Itsuko, avec la table à napperon de dentelle, signifie l'après-coup du saut Meiji. Toute la série fictionnelle centrée autour du couple Osugi-Noé est traversée par la différence Edo/Meiji. Traversée, de même, par la différence sexuelle et toutes les possibilités d'inversion ouvertes par la fracture Meiji, comme violence mettant en question la stabilité de la différence ; femmes virilisées, hommes féminisés (affirmation suprême de la virilité chez Osugi au moment où sa position d'objet de séduction est la plus flagrante). A l'opposé, l'époque 1969 signifie le néant, ou plutôt l'aplatissement, des différences : aplatissement de la différence homme-femme dans l'impuissance générale, de la différence Japon-U.S.A. (ou Europe) dans la technologie généralisée. La fracture Meiji représente ainsi le pivot historique où le Japon (et le film, la possibilité en général de la fiction) peut comprendre l'articulation sexuelle/politique de la crise. Ecriture de la division et/ou de l'aliénation du sujet (vous remarquerez dans le (+) de l'article de Miller, cité au début de celui-ci, l'articulation du sexuel et du politique). L'effet d'après-coup se lit ainsi : 1°) Edo = différence stable, tradition. 2°) Meiji = différence troublée, traumatisme. 3°) « Aujourd'hui » = in-différence, impuissance.

La fiction en appelle donc au lieu crucial de la différence figurée par Osugi et Noé. C'est pourquoi un espace de communication doit être établi entre le couple Eiko-Wada et le couple Noé-Osugi. La linéarité de la représentation doit s'ouvrir d'un espace vertical où se croisent les deux temps hétérogènes. C'est de cette manière que l'on passe du vraisemblable au symbolique, du reconnu à l'inconnu. Il faut ici insister sur un point : Yoshida, et en général les Japonais, ne s'embarrassent pas de justifications narratives — ils accèdent directement au domaine de la logique symbolique. Par exemple les signifiants d'époque, qui sont surtout, comme j'ai dit, vêtements et décors, obéissent au vraisemblable d'époque lorsque les vêtements des personnages sont pertinents aux décors (il faut en outre, bien sûr, que les propos et les actes le soient également) : cette pertinence définit une linéarité qui permet la continuité dramatique. Si cependant, un personnage interfère dans une époque à laquelle « il n'appartient pas », sans plus d'explication, on a un effet de « fantastique ». Dans la plupart des cas, le cinéma européen s'affairera à dégager (peur de la « gratuité ») une justification narrative, *qui sera nécessairement d'ordre théologique* — destinée à faire admettre la transgression fantastique, c'est-à-dire à la résorber dans un nouveau vraisemblable : par exemple *Berkeley Square* se garantit du nom de Berkeley ; *Le Testament d'Orphée* (encore le vraisemblable n'est-il dans ce film qu'un luxe) de celui d'Einstein ; *Paris n'existe pas* de celui

de Benayoun ; quant à *La Voie Lactée*, sa suprême habileté était de convoquer, dans son mouvement même, *toutes* les théologies ; aussi n'était-il possible de se garantir d'aucune.

Quoi qu'il en soit, chez Yoshida, la nécessité du franchissement de la barre des époques étant d'ordre purement logique, le film ne s'attarde pas à produire des structures d'accueil métaphysiques : si Noé doit rencontrer Eiko, elles se rencontreront, à la fois en douceur, sans ostentation de bizarrerie, et en déchirant d'un coup la structure dramatique spécifique auxquelles chacune était liée. Et donnant à la fiction un tour de plus.

J'y insiste : c'est précisément le vraisemblable, *en tant qu'interdit du symbolique*, qui permet la transgression, c'est-à-dire une écriture productrice, non soumise à la représentation. Le vraisemblable cinématographique, codé au niveau diégétique par le roman du XIX[e] siècle et au niveau technique par le cinéma américain, constitue la norme ou la barre de l'interdit que discontinue le jeu du film, le film en tant que jeu.

8. Vous devrez donc vous prendre à l'illisibilité encore exorbitante d'*Eros + Massacre*. Elle fonctionne comme une logique pour toute l'écriture cinématographique. Au-delà de ce film même, sans doute devrez-vous (vous) exorbiter (de) l'espace méditerranéen, tenter d'ajointer, de croiser et d'ajouter les deux orients, la figure égyptienne et la figure japonaise, mettre en regard ou en chiasme les guêpes du temple de Denderah et les glaçons, précipités les uns contre les autres, de la mer Polaire — à l'extrême pointe nord de l'île d'Hokkaïdo, en face de celle de Sakhaline, où le Petit Garçon cesse de maîtriser la limite, l'entame irréductible de la réversion métaphorique de son corps blessé au corps morcelé du Japon, formulant l'ultime imagination : *« Si le Japon était plus grand... »* (8). — Pascal BONITZER.

---

(1) J.-A. Miller, « La Suture ». Cahiers pour l'Analyse n° 1. La logique du (+), produite par *Eros + Massacre*, constitue la déconstruction (désarticulation) du cinéma de la suture. J'en profite pour dire ici qu'une théorie du montage et plus généralement du cinéma est strictement dépendante d'une théorie de l'espace hors-champ. Il en existe, jusqu'à présent, deux : l'une, phénoménologique (idéaliste) de Noël Burch, l'autre, lacanienne (matérialiste) de J.-P. Oudart. Cette dernière est incontournable et il ne sert à rien de traiter J.-P. O. d'obscurantiste sous le prétexte *un peu* dérisoire qu'on n'y a rien compris.

(2) Sur le jeu de « l'entre », cf. J. Derrida, « La Double Séance », Tel Quel 41-42, et Luce Irigaray, « Le v(i)ol de la lettre ». Tel Quel 39.

(3) A contrario, verticalité de l'écriture.

(4) Les gants blancs et le costume noir de l'étrangleur d'Osugi connotent le Bunraku. Le jeu des ombrelles-parapluies dans la séq. Noé-Yasuko rappelle le jeu de cache des éventails du Nô, etc.

(5) Il n'est peut-être pas possible, pour cause d'abstraction, de parler du montage en dehors de la diégèse. Réciproquement, lorsque je parle de la division de la narration, c'est implicitement au montage que je fais appel. A cet égard, il faudra généraliser la notion de montage et l'étendre à toute opération filmique : ce sera si l'on veut, l'analogue de la syntaxe. Le montage dégagé de l'opération restreinte rendra compte de la division et de la supplémentarité du sens, en regard de l'image. Le montage désigne ainsi l'excès de l'image comme sens « investi » (cf. J.-L. Schéfer, « Communications » n° 15). Il s'opère aussi « dans » l'image (dans le plan).

(6) Je ne suis pas sûr de ne pas confondre.

(7) Pour prévenir toute précipitation polysémique, je précise que le supplice de la croix est *aussi* un supplice japonais.

(8) Faut-il dire qu'il s'agit ici, à titre symbolique, de *Méditerranée* de J.-D. Pollet (écrit et lu par Sollers, Cinéthique n° 5), et de *Shonen*, d'Oshima (cf. Cahiers n° 218) ?

Entretien avec Yoshida Yoshishige

YOSHIDA YOSHISHIGE Sorti de l'Université en 1955, je suis entré tout de suite à la compagnie Shochiku comme assistant-metteur en scène. A ce moment, je n'avais pas précisément l'idée de faire du cinéma, mais, étudiant la littérature à l'Université, je n'aimais pas ce milieu clos ; c'est pour cela que j'en suis sorti, et j'ai choisi le cinéma. Quand je suis entré à la Shochiku, Oshima était déjà là depuis l'année précédente. Pendant cinq ans, Oshima, les autres jeunes et moi avons écrit des scénarios, et en même temps, mais en dehors de la compagnie, nous faisions de la critique dans une revue, « La Critique de Cinéma », dont Oshima était rédacteur en chef. En général, à cette époque, le cinéma japonais, surtout le cinéma des grandes compagnies, était le cinéma de l'industrie, un cinéma commercial contre lequel nous luttions violemment. En 1960, le cinéma japonais était en crise, en grande partie à cause de la télévision. Et c'est grâce à cette crise que la compagnie Shochiku a décidé de faire débuter des jeunes réalisateurs. Le premier a été Oshima, le second c'était moi. C'est comme ça, par pur hasard, que j'ai pu faire mon premier long métrage qui s'appelle *Bons à rien*.

Quand je réfléchis, maintenant, sur ces dix années, je pense qu'il y a eu pour moi trois époques. Pendant la première, j'ai fait trois longs métrages à la suite, *Bons à rien*, *Le Sang est sec* et *Au Bout de la nuit douce*, tous trois en 60-61. Et du fait que j'avais une certaine liberté, ces trois films avaient un aspect nettement politique. Dès lors, la Shochiku nous a considérés comme très dangereux, et ne nous a plus laissés tourner nos projets. Oshima a quitté la Shochiku, et j'ai passé un an sans tourner. En y réfléchissant, si je cherche à définir le cinéma japonais avant notre génération, celui des films de Kurosawa et de Kinoshita, je dirai que c'étaient des films humanistes d'après-guerre ; autrement dit, dans tous ces films, l'homme devait traiter les autres en tant qu' « hommes », et l'on avait toujours une croyance infinie en l'homme, capable de tout. C'était l'humanisme japonais, c'est-à-dire importé par les Américains. Cependant, il y a eu vers 1950 la guerre de Corée, qui a forcé les Japonais à s'apercevoir que la démocratie américaine, ou la démocratie japonaise d'importation américaine, n'était pas du tout une démocratie. A partir de ce moment-là, les Japonais se sont aperçus de la nécessité de penser toutes choses en considérant l'homme-dans-telle-situation. C'est en ce sens que, à partir de 1955, les Japonais en général, et surtout nous, avons commencé à entreprendre une politique anti-humaniste.

Ma « deuxième période » commence au printemps 62, avec mon quatrième long métrage, *L'Histoire d'Akitsu*.

L'Histoire d'Akitsu est l'histoire d'un amour entre un homme et une femme, pendant dix-sept années après la guerre ; le succès de ce film m'a permis de tourner *Dix-huit jeunes à l'appel de l'orage*, où je filmais des jeunes travailleurs exploités par la société et non-organisés : je voulais montrer que l'humanisme n'a rien à voir avec les problèmes des travailleurs. La Shochiku a retiré le film au bout de quatre jours. Dans le film suivant, *Evasion du Japon*, une dernière bobine devait montrer un jeune homme devenant fou ; la Shochiku l'a retirée pour la distribution en salles. J'ai su à ce moment que je ne pourrais en aucune manière continuer à travailler à la Shochiku.

Je l'ai donc quittée en 64. Grâce à la collaboration d'un journal, j'ai pu réaliser de façon indépendante des cinq



« Grandes Compagnies » *L'Histoire écrite sur l'eau*. En 66, j'ai fondé ma propre compagnie de production indépendante, Gengai Eiga Sha (« Société du Cinéma contemporain »), où j'ai réalisé *Le Lac de la femme*, *La Flamme ardente*, *La Flamme et la femme*, *La Nuit du verglas* et *Adieu de la lumière d'été*, qui ont été distribués cependant par les cinq grandes compagnies. Par rapport aux périodes précédentes, j'avais plus de liberté pour choisir les sujets de mes films. Je me suis alors axé sur le sujet de la situation concrète de l'homme ; et de ce fait, j'ai voulu interroger son inconscient. Donc, le sexe. C'est ainsi que j'ai fait *Eros + Massacre*, premier film que j'aie réalisé sans être à l'avance assuré d'une distribution ; distribution que je n'ai pas encore trouvée au Japon. En revanche, j'ai eu la plus totale liberté.

CAHIERS *Vous avez parlé de l'humanisme de l'après-guerre et cité Kurosawa. Nous aimerions avoir votre opinion sur quelqu'un de la génération précédente, qui est Mizoguchi.*

YOSHIDA Tout d'abord, Mizoguchi est un cinéaste qui a fait des films avant-guerre, pendant la guerre et après la guerre ; tandis que Kurosawa a commencé pendant la guerre. Mizoguchi, lui, a commencé à faire du cinéma tout au début de l'ère de Showa, c'est-à-dire vers 1925, donc avant l'époque du militarisme japonais. En ce sens, il avait la liberté de faire un cinéma d'auteur. Il y a une continuité dans le cinéma de Mizoguchi, qu'on pourrait résumer par la formule : « le cinéma du peuple ». Mais grâce à l'ambiguïté même de cette formule, il a pu continuer à tourner librement jusqu'après la guerre.

Kurosawa, lui, a fait son premier long métrage, *Sugata Sanshiro* (*La Légende du Grand Judo*), pendant la guerre, au moment où le cinéma japonais était sous la coupe de l'Etat militariste — ce qui, à mon avis, aurait pu avoir une influence même sur ses films d'après-guerre. Le grand sujet des films de Kurosawa est le stoïcisme, thème auquel il a été amené par le militarisme. C'est un thème qu'il a conservé dans ses films d'après-guerre, et c'est cela que, dans les années cinquante, nous avons critiqué dans ses films.

Je m'explique : pendant la guerre, les Japonais ont été mis dans un système en forme de pyramide, où tout le monde subissait le même sort. Au sommet de ce système, il y avait l'Empereur, puis l'Etat, la Famille, et finalement la mort, pour tous les Japonais... Dans les films de Kurosawa, il y a toujours, comme vous savez, le conflit du bien et du mal, hérité de Dostoïevski, pour qui il a une grande admiration. Et s'il n'a fait que répéter ce thème dans tous ses films, c'est qu'il y avait seulement un espace fermé, et pas de temps, pas de futur, pas d'avenir. C'est la limite de l'humanisme d'après-guerre.

CAHIERS *Temps dont traite* Eros + Massacre *?*

YOSHIDA On pourrait dire que dans ce film, il y a deux temps, chronologiques, le nôtre et celui d'il y a cinquante ans — l'époque d'Osugi. On peut dire, en ce sens, qu'il traite le problème du temps ; mais pour moi l'important, c'est le temps présent. Réfléchir sur le présent, c'est aussi réfléchir sur l'avenir : c'est à la fois vouloir changer le présent et saisir ce que sera l'avenir. Tel était le sujet du film, et non pas Osugi comme personnage ayant existé. Le thème primordial était : comment changer le monde, et que faut-il changer ? En réfléchissant la situation actuelle à partir d'une époque passée, j'en suis venu à penser que les problèmes d'Osugi continuent d'être les nôtres.

Osugi est très connu au Japon, il est presque légendaire ; c'est quelqu'un qui a parlé de l'amour libre. Il a été assassiné en 1923 par un officier de l'Etat, massacré par le pouvoir de l'Etat : c'est ce que pensent tous les historiens japonais, mais cette estimation historique ne fait voir que le passé, et non l'avenir. En faisant le film, j'ai voulu transformer cette légende d'Osugi par le biais de l'imaginaire. Bien sûr, Osugi a été opprimé par le pouvoir de l'Etat dans ses activités politiques. Mais surtout, il parlait de l'amour libre, qui pourrait détruire le système monogamique, puis la famille, et enfin l'Etat ; et c'est cette escalade que l'Etat n'a pas pu permettre. C'est à cause de ce crime (de l') imaginaire que l'Etat a massacré Osugi. Osugi était quelqu'un qui pensait au futur.

CAHIERS *Il semble que l'imaginaire donne le véritable temps*

du film : aucun des deux temps dont on a parlé, mais un troisième temps, à savoir le dialogue entre le passé, le présent et l'avenir.

YOSHIDA A ce propos, je voudrais rappeler l'attentat qu'on voit dans la deuxième partie du film. On voyait d'abord le fait brut : le couteau traversant le cou d'Osugi, filmé réalistement ; c'était la représentation pure et simple du récit. En filmant l'attentat pour la deuxième fois, j'ai voulu détruire ce récit, déformer le fait réel, pour plonger dans Osugi : j'ai pensé qu'Osugi préférait être tué — ce qui est le contraire de ce qu'indique le premier attentat. C'est juste après qu'il en vient à considérer l'anéantissement de la révolution qu'il désirait ; c'est après cet anéantissement qu'il a commencé à parler de l'amour libre, c'est-à-dire d'un crime imaginaire. Dans cette version de l'attentat, il ne devait pas résulter de la jalousie, ni d'un élément psychologique, mais de la politique. Donc là, je fais dire à Osugi : « La révolution ce n'est que la renonciation à soi » ; « dans l'amour et la terreur, il y a l'extase ». En faisant dire cela à Osugi, j'ai voulu que le spectateur sente l'inexistence de la révolution dans la situation actuelle. Pour la troisième version de l'attentat, j'ai cherché à montrer exactement son contraire, c'est-à-dire Noé le poignardant. Contrairement à Kurosawa, c'est toujours le renoncement au moi qui est important pour moi ; c'est seulement ainsi que la communication avec Noé et Itsuko est possible, et qu'on peut penser à l'avenir.

CAHIERS *Comment situez-vous politiquement votre film par rapport au héros, qui est un anarchiste, et par rapport à l'anarchisme en général ?*

YOSHIDA L'époque d'Osugi était celle où en Russie avait lieu la Révolution ; et donc le communisme n'était pas encore bien établi internationalement. Je ne suis pas tout à fait d'accord avec l'internationalisme du communisme. Dans le film, un des personnages était en Russie en 1923 ; et la situation politique du Japon alors n'était pas encore précise. La révolution sociale n'avait encore aucune forme. J'ai été très intéressé par l'anarchisme d'Osugi à cette époque ambiguë.

Le Japon actuel, tout le monde connaît sa situation : il y a des conservateurs et d'autre part des communistes, avec les socialistes entre les deux ; cette société est à une époque de stabilisation, mais elle est en même temps contestée par les étudiants anarchistes, les Zengakuren. C'est pour cela que j'ai choisi l'époque d'Osugi, époque où la société n'était pas encore stabilisée.

CAHIERS *Pour ce qui est du problème de l'amour libre, quelle correspondance établit le film entre d'une part les rapports Osugi-Noé et Osugi-Itsuko, et d'autre part, les rapports des couples contemporains ?*

YOSHIDA Tout d'abord, en ce qui concerne le rapport Osugi-Itsuko, c'est ce qu'on pouvait imaginer de plus libre, vu les conditions sociales. Osugi ne pense jamais à la possession de l'argent, seulement à sa distribution ; et dans le film, il impose à Itsuko ses « trois conditions » : vivre séparément, maintenir l'indépendance économique et la liberté sexuelle entre eux. C'est la triple négation de la monogamie, du système économique et du système sexuel. Le résultat, c'est la scène de la maison de thé, c'est-à-dire l'attentat par Itsuko. Néanmoins, j'ai beaucoup de sympathie pour la vie d'Osugi et Itsuko, pour leur « blessure sociale ».

Pour ce qui est de Osugi et Noé, c'est pour parler de leurs rapports que j'ai introduit l'imaginaire. Le principe est le même que celui du troisième attentat. C'est une tentative perpétuelle de dépasser l'autre, pour arriver à une vraie liberté ; comme dans le troisième attentat, est exprimé ce mouvement éternel, l'intention de se dépasser l'un l'autre.

Quant aux couples contemporains, j'ai d'abord montré l'amour libre comme une mode qui existe actuellement. En établissant un parallèle avec Osugi, j'ai suggéré que l'amour libre arriverait certainement à agir contre le système social. Donc : de l'amour à la politique. C'est évidemment ce que signifie le titre du film : que si une pensée comme celle d'Osugi existe dans l'amour libre, il y aura massacre. L'amour libre c'est une action éternelle qui cherche la liberté totale. Ce que je considère comme le plus important, c'est l'énergie dynamique d'Osugi, qu'on voit dans le troisième attentat, c'est-à-dire la dynamique de la négation de soi, donc une dynamique en direction du futur.

CAHIERS *Je voudrais vous poser une question plus particulière : le couple contemporain qui n'arrive pas à faire l'amour, doit pour y parvenir se placer dans des conditions très particulières, créer un certain rapport ; je n'ai pu m'empêcher de penser à une situation très semblable dans* Le Journal du voleur de Shinjuku, *d'Oshima, où c'est le sang qui joue le rôle que joue le feu chez vous.*

YOSHIDA Je ne sais pas ce que dirait Oshima ; pour ma part, je pense que ces deux éléments ont la signification suivante : vivre au Japon, c'est déjà une absurdité, et la flamme et le sang sont les reflets de cette absurdité, en tant qu'éléments « anormaux ». Dans cette situation absurde, on est obligé de se changer, et il faut saisir ce changement ; c'est en le saisissant qu'on pourra arriver à saisir la situation de la société elle-même. Pour m'expliquer mieux, je reviens aux grands cinéastes « humanistes ». Ils ont toujours considéré que l'homme était « authentique », quelle que soit sa situation. Nous au contraire, nous pensons que même si l'homme n'est pas « authentique », il faut réfléchir sur lui, et en arriver par là à sa situation.

CAHIERS *Il semble que les jeunes cinéastes japonais traitent tous le même sujet, « Eros et politique ». Pensez-vous que ce soit une caractéristique générale du jeune cinéma japonais ?*

YOSHIDA Je ne pense pas qu'on puisse parler d'une « école » ou d'un « groupe » de cinéastes ; je ne pense pas qu'il y ait de lien entre les « jeunes cinéastes » japonais. Mais peut-être cela apparaît-il ainsi de France. Au Japon, la politique n'est pas encore scientifique, elle reste encore très imprégnée d'humanisme. Il est donc facile pour un Japonais de traiter du sexe dans la politique, ou de la politique dans le sexe. Ce qui nous importe, c'est le dynamisme de ce rapport ; il est important pour nous qu'on puisse traiter de la politique à l'état brut, et non comme science. Je pense qu'on pourrait trouver des tendances analogues dans le cinéma brésilien, ou chez Buñuel, où la politique n'est pas traitée non plus de façon scientifique.

Il y a un autre facteur, qui est la domination que continuent d'exercer les cinq grandes compagnies sur le cinéma japonais. Elles sont en train de changer, à cause de la crise ; mais les films qu'elles produisent restent dominés par une « moralité japonaise ». Evidemment, nous, cinéastes indépendants, nous faisons des films contre cette moralité japonaise ; pour cela, les sujets les plus efficaces sont le sexe et la politique.

Je voudrais ajouter une chose assez importante : en ce qui concerne la première production indépendante, juste après la guerre, c'était le reflet de la politique du Parti Communiste, des films purement idéologiques ; on n'avait jamais traité la politique, dans le sens où nous voulons la traiter.

CAHIERS *Et les films de Mizoguchi, vous ne pensez pas qu'ils traitent directement de la politique ?*

YOSHIDA Mizoguchi est considéré comme un « réaliste à la japonaise ». Un réaliste qui décrit les choses telles qu'elles sont : c'est forcément une définition assez vague, que je vais essayer de préciser sur un exemple : si on veut parler du passé, on ne peut éviter d'interpréter ce passé du point de vue du présent. Les cinéastes de la génération de Mizoguchi et Kurosawa ont toujours risqué de tomber dans le piège de l'humanisme, piège que Mizoguchi connaissait bien. Par exemple, il traite souvent, dans ses films, des prostituées ; de nos jours, on considère qu'elles sont aliénées par la société. Mizoguchi a préféré traiter en même temps du plaisir que peut prendre chaque femme à se prostituer, et en ce sens il est allé jusqu'au bout du problème. Le meilleur film de Mizoguchi dans cette direction,

c'est *Les Sœurs de Gion* (celui de 1936), c'est-à-dire un film absolument anti-humaniste.

CAHIERS *Mais par exemple dans* Les 47 ronins, *est-ce qu'il n'y a pas le refus par Mizoguchi du sens politique qu'on aurait voulu donner à cette histoire à l'époque, pour donner un tout autre sens au film ?*

YOSHIDA Il y a longtemps que j'ai vu ce film, et je n'en ai qu'un souvenir un peu vague. Cependant, je pense que votre avis est juste ; Mizoguchi est un cinéaste qui a fait ses films en tournant le dos aux problèmes politiques, en apparence du moins, car en réalité il a voulu dépasser le niveau de ces problèmes politiques. Selon lui, en effet, la politique n'est qu'une des composantes d'une époque, et il a voulu en fait aller au fond de la situation. Alors que de nos jours, la situation est plus complexe que du temps de Mizoguchi ; même si on voulait prendre la même attitude que lui, il ne serait pas possible d'aller au fond de la situation. De son temps, il y avait une distinction très claire entre oppresseur et opprimé, le pouvoir et le peuple. Donc le mode de réalisme de Mizoguchi était tout à fait efficace. Il était parfait. Il ne le serait plus de nos jours.

CAHIERS *Et les derniers films de Mizoguchi comme* Le Héros sacrilège, *est-ce que vous ne pensez pas qu'ils sont plus expressément, plus ouvertement politiques ?*

YOSHIDA Sur ce film, comme sur plusieurs autres de Mizoguchi, il y a eu des différences dans les réactions des spectateurs français et des japonais : peut-être est-ce pour vous un avantage d'avoir plus de distance par rapport aux films, et peut-être votre jugement est-il meilleur. Pourtant, je trouve que, par opposition aux *Contes de la lune vague*, et à la *Rue de la Honte*, qui sont deux beaux films, les deux films en couleur de Mizoguchi (*L'Impératrice Yang Kwei-Fei* et *Le Héros sacrilège*) sont des « costume-plays ». Il m'a semblé que Mizoguchi y avait perdu son dynamisme, son réalisme « transparent » (il a retrouvé son énergie, donc, avec *Rue de la Honte*). Peut-être l'évolution de ses films correspond-elle à l'évolution de la situation au Japon. Mais encore une fois, c'est une réaction de Japonais...

Je voudrais ajouter ceci, pour préciser la différence entre les trois cinéastes les plus connus de l'ancienne génération, Mizoguchi, Ozu et Kurosawa. Pour essayer de définir leurs diverses réussites en tant que réalistes.

Ozu, d'abord, traitait dans ses films la situation de la Famille japonaise, du citoyen japonais. Jusqu'à l'immédiat après-guerre, le système de la Famille était en crise ; le Japonais avait un profond attachement à la Famille, et les films d'Ozu, qui décrivaient une situation disparue de la famille, étaient très efficaces, ils étaient profondément réalistes. Lorsque la paix est arrivée, il s'est senti obligé de traiter des jeunes qui quittent leur famille, et tous ces personnages de jeunes sont assez banals ; il a alors perdu son réalisme.

Pour Kurosawa, je vous en ai déjà parlé, à propos de son stoïcisme. Son réalisme pouvait se trouver aisément en accord avec les intentions du Pouvoir au Japon ; l'homme du stoïcisme était précisément ce que voulait le Pouvoir. En ce sens, ses films sont très dangereux.

Quant à Mizoguchi, il partait toujours du « pathos », d'une émotion abstraite, pour atteindre la perfection de son réalisme. Le réalisme mizoguchien est peut-être celui qui pourrait vivre le plus longtemps des trois. Il semblait n'avoir aucun intérêt pour la situation actuelle de la société, et traitait obstinément des passions individuelles ; mais à travers cette apparence, on pourrait trouver une critique politique de la société.

CAHIERS *Combien y a-t-il de jeunes compagnies indépendantes ? Et qui y fait des films ?*

YOSHIDA Il est assez difficile de dire qui, et combien. Il y a deux tendances dans le cinéma indépendant japonais. Les uns sont issus des cinq grandes compagnies, dont Imamura, Oshima et moi. Ce sont des gens qui ont vécu l'histoire du cinéma japonais, et qui arrivent seulement maintenant à savoir quels sont les films qu'il faut faire : nous venons seulement de commencer les films qu'il nous faut faire. Par ailleurs, d'autres cinéastes indépendants n'ont jamais eu aucun rapport avec les grandes compagnies. Ils ont commencé à faire des films avec leur propre culture. Je ne peux pas vous décrire leurs caractéristiques, parce qu'ils sont d'origines diverses : ils viennent du documentaire, de la télévision, de la publicité, ou du cinéma militant... Parmi eux, on peut citer Teshigahara, qui vient du documentaire, ainsi que Hani ; ou Ogawa Shinsuke, qui vient des mouvements étudiants. Il faut aussi parler des cinéastes de l' « éroduction » ; bien que les cinq grandes compagnies aient presque le monopole de l'exploitation, il y a quelques salles qui programment des films indépendants, comme ceux d'Oshima, d'Imamura ou les miens, et un certain nombre de petites salles spécialisées dans les films érotiques, comme peut-être il y en a en France aussi. Parmi les cinéastes qui font de tels films « érotiques », il y a des gens très intéressants ; ils sont conditionnés par la demande et le commerce, bien sûr, mais certains savent mettre à profit cette demande pour faire les films qu'ils veulent. C'est une espèce d'homéopathie, si vous voulez. Parfois, évidemment, le remède est pire que le mal. Je pourrais citer Wakamatsu Koji (dont vous avez vu *Les Six Epouses de Ch'ing*) et Adachi Masaho.

CAHIERS *Vous avez cité un certain nombre de noms que nous connaissons plus ou moins bien ; mais vous n'avez pas parlé de Masumura : où le situeriez-vous ?*

YOSHIDA J'étais d'accord avec Masumura ; quand nous avons commencé à travailler dans les cinq grandes compagnies, ça n'a pas été une révolution ; mais pendant vingt années d'après-guerre, il y a eu une évolution à l'intérieur de ces compagnies. Et Masumura était le plus distingué de notre groupe, quand nous avons formé ce qu'on a appelé la « nouvelle Vague Japonaise », vers 1960. Comme vous savez, il a étudié à Rome, et commencé à travailler à la Daiei, d'abord comme assistant (de Mizoguchi entre autres), puis comme réalisateur. Peut-être est-ce l'influence de Mizoguchi, mais Masumura a réussi à transplanter le pathos abstrait européen en terrain japonais. Les films apparemment de série qu'il a faits dans les grandes compagnies étaient caractérisés par son côté abstrait et très souple. Ces films nous ont étonnés, c'était un plaisir pour moi de voir qu'il avait trouvé un biais pour tourner de telles choses à l'intérieur des grandes compagnies. Il nous a démontré, le premier, que le système n'était pas si puissant, et qu'on pouvait aller contre lui.

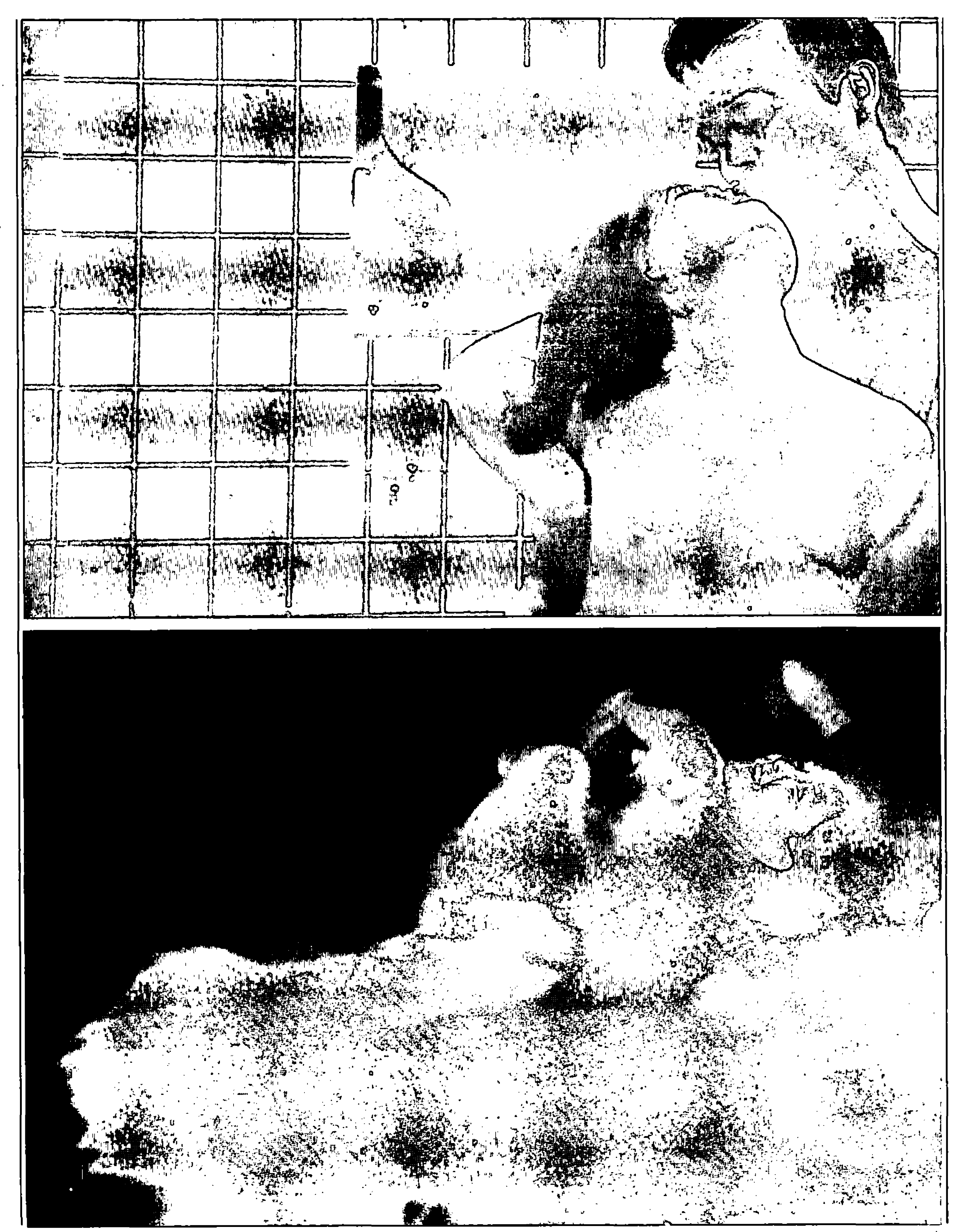
A l'heure actuelle, la situation de Masumura dans la compagnie Daiei est celle d'un isolé. Ce n'est pas une situation saine pour faire des films, elle est tout à fait anormale, et c'est peut-être pour cela que ses films ont un côté extrêmement masochiste ou sadique.

Un cinéaste proche de Masumura est Nakihira (qui a fait *Passions juvéniles*), et dans la revue critique que nous rédigions avec Oshima, nous les avions appelés des « modernistes », des gens qui veulent réformer la situation. Mais comme les réformes qu'ils désiraient n'ont pas eu lieu, ils se sont mis à filmer des sujets très plats, dans lesquels il ne reste plus que la technique.

CAHIERS *Pourquoi aimez-vous les films brésiliens et les films de Bunuel ?*

YOSHIDA Je n'ai pas utilisé le mot « aimer ». C'était seulement pour expliquer la différence entre le cinéma japonais et le cinéma « européen ». Quand les Japonais ont une expérience de quelque chose d'irrationnel ou d'absurde, ils l'acceptent ; tandis que la méthode « européenne », c'est d'en faire l'analyse et d'arriver à une compréhension. Les Japonais commencent à avaler, à accepter, ce qui donne un certain résultat, et ils essaient de dépasser ce résultat. C'est évidemment formulé de façon trop vague, ça reste au niveau de l'impression, mais la différence fondamentale entre l'Occident et le Japon est là. Par exemple, en ce qui concerne le rapport entre le sexe et la mort, dans les films d'Oshima ou les miens, on cite souvent le nom de Georges Bataille, mais c'est approximatif...

(*Propos recueillis au magnétophone par Pascal Bonitzer et Michel Delahaye, et traduits du japonais par Shibata Hayao.*)





« MANJI » DE MASUMURA YASUZO. CI-CONTRE : MASUMURA DIRIGEANT ATSUMI MARI DANS « DENKI KURAGE » (1970).

Entretien avec Masumura Yasuzo



QUESTION *Pour étudier le cinéma, vous êtes entré au Centro Sperimentale Cinematografico. Cela a-t-il apporté quelque chose à votre travail de cinéaste ?*

MASUMURA YASUZO J'ai eu la chance d'y voir pas mal de films, depuis les premiers Lumière, ce qui m'a donné un certain goût du cinéma, et l'envie d'en faire moi aussi. Mais, de retour au Japon, je me suis trouvé dans une situation assez défavorable. A l'époque, le cinéma n'était pas encore considéré comme un métier. C'était un « sot métier ». Très peu choisissaient de devenir cinéastes. Ce fut là ma chance !

QUESTION *A quelle génération pensez-vous appartenir ?*

MASUMURA Je crois que je suis de la génération de « fin de guerre », parce que j'ai été mobilisé pendant seulement les trois ou quatre derniers mois de la guerre.

QUESTION *Connaissez-vous d'autres artistes de votre génération ?*

MASUMURA L'écrivain Endo Shusaku, par exemple. Mishima Yukio a le même âge que moi, nous étions dans la même faculté à l'Université de Tokyo. Mais je n'ai pas le sentiment d'être de la même génération que lui. Je comprends très bien pourquoi il essayait de défendre l'empereur ou la droite... mais enfin, je veux dire que nous n'avions rien de commun au départ. Nous nous sommes trouvés d'un coup en pleine guerre. Cette violence, cette pression incroyable nous paraissaient être le fait de la nature humaine. Et nous ne savions vraiment pas comment faire, comment sauver l'humanité... nous ne pouvions partir ni de la démocratie ni du communisme ni de l'impérialisme. Nous n'avions vraiment rien pour débuter.

Je n'avais donc aucune confiance en mon pays, je ne pouvais croire qu'en moi-même, et encore ce moi était-il sceptique, imprécis...

QUESTION *Y a-t-il conflit entre votre nationalité et la civilisation européenne que vous avez connue pendant vos études en Italie ?*

MASUMURA De toute façon, l'Europe est là. Le problème est de savoir si on y adhère ou si on lui résiste... c'est-à-dire si, du point de vue de l'histoire de l'évolution humaine, il vaut mieux passer par le « stade européen » ou non. Moi, je pense qu'il faut prendre ce chemin coûte que coûte, mais peut-être la plupart des Japonais croient-ils que ce n'est pas la peine, parce que justement le tempérament japonais n'admet pas le rationnel. Moi, je crois au rationnel, à un niveau complexe, mais personne ne me l'accorde. Il y a d'un côté des gens comme Imamura qui trouvent dans l'irrationnel la force et la manière de vivre, et de l'autre côté, des gens comme Oshima qui veulent croire à un rationnel violemment progressiste. Moi, je ne crois absolument ni à l'un ni à l'autre. Donc je reviens à cet esprit de la génération « fin de guerre » : qui pourra comprendre ? Même mes voisins ne me comprennent pas. Mais, après tout, je finis par penser que ça m'est égal. Alors, pourquoi je m'exprime ? C'est une question qui me gêne. Si quelque part, quelqu'un comprenait un peu ce que je veux montrer, après tout, ça me suffirait... J'ai peut-être l'esprit un peu tordu... Dans la pensée européenne, il y a, je crois, deux choses : le rationalisme et l'individualisme. Et ni l'une ni l'autre ne conviennent au tempérament japonais. Les Japonais sont peut-être plus fantaisistes, ils se moquent vraiment de l'idée d' « individu » ou de « raison ». Ils croient que cela ne peut donner naissance ni à un drame ni à une émotion esthétique. Personnellement, je suis persuadé qu'il faut absolument dépasser cet aspect de la pensée européenne, même si nous échouons par la suite. De toute façon, les Japonais ne croient pas essentiellement en l'individu. Quand un Japonais fait le portrait d'un Japonais, il croit généralement que c'est en faisant le portrait d'un Japonais dépourvu d'individualité que ça sera le plus ressemblant. C'est peut-être le plus juste ou du moins le plus facile. Mais il y a des gens comme moi qui pensent différemment. Mizoguchi, lui, ne croyait pas du tout en l'individualisme chez les Japonais et se plaçait en dehors de la notion de raison. Même Ichikawa Kon qui fait apparemment des films intellectuels qui font appel à la raison, n'est, en réalité, ni intellectuel ni rationnel. C'est seulement une certaine sensation esthétique qui soutient son œuvre. Et peut-on se contenter de ça ?...

QUESTION *Mais ne pourrait-on pas dire aussi de vos héroïnes qu'elles essaient toujours de surmonter leur faiblesse essentielle de Japonaise pour s'affirmer ?*

MASUMURA On parle souvent de l'affirmation du moi chez la femme. C'est très joli, mais à mon avis, il n'y a pas, dans le monde entier, de femmes aussi culottées que les Japonaises. Il n'y a pas de pays où les femmes soient capables d'être aussi présomptueuses et sans complexes. Le moi de la femme japonaise est affirmé depuis longtemps. Ce n'est pas un problème moderne. Le problème est de savoir comment exprimer cela, de savoir si on doit s'exprimer d'une façon plutôt asiatique ou au contraire plutôt radicale, en sautant l'étape du modernisme « à l'européenne ». Imamura recherche des racines spirituelles et physiques purement japonaises, comme l'ethnographe Yanagida Kunio. Quant à Oshima, il semble avoir sauté ce stade « japonais » pour s'essayer à une logique radicale et il a dépassé le problème d'individualisme ou de rationalisme. Moi, je ne peux pas, comme Imamura, prendre du recul, ni, comme Oshima, me contenter de nier l'étape actuelle. C'est un tournant que tout le monde évite, mais moi, je veux essayer de le prendre...

Par exemple, vivant en plein Tokyo, je ne croirai jamais qu'on puisse trouver dans notre société une certaine harmonie. Non. Il n'y a ni harmonie ni morale familiale. Cela n'a existé qu'à la fin de l'ère Edo, dans une société petite-bourgeoise parfaitement codifiée. Au Japon actuel, il n'y a plus ni cette harmonie, ni ce rythme de vie. Je ne peux comprendre l'œuvre d'Ozu qu'en tant qu'elle est fondée sur l'esprit et le sentiment du peuple de la fin de l'ère Edo à l'ère Meiji. De même, les films de Mizoguchi sont des portraits de femmes japonaises de la même époque.



WAKAO AYAKO DANS « AKAI TENSHI » (HAUT). FUNAKOSHI EIJI ET MIDORI MAKO DANS « MOJU » (BAS).

QUESTION *Alors, de quelle femme japonaise faites-vous le portrait dans vos films ?*
MASUMURA Je ne fais pas tout à fait le portrait de la femme. Mais finalement, c'est la femme qui est l'être le plus *humain*, n'est-ce pas ? L'homme ne vit que pour la femme, traînant son fardeau comme un cheval sa charrette pour finalement mourir d'une crise cardiaque. L'homme est *anti-humain*, alors que la femme agit partout arbitrairement, dit librement n'importe quoi, et est donc extrêmement *humaine*. C'est donc en prenant la femme comme objet qu'on peut le plus facilement exprimer *l'humanité*. L'homme est un être complètement dépourvu de liberté. C'est sans doute qu'il n'enfante pas. L'homme est obligé de penser à l'honneur, à la vérité. Mais finalement, c'est un animal qui ne vit que pour la femme. C'est pour ça qu'il est extrêmement inintéressant de faire le portrait de l'homme. Il devient un « héros » s'il n'est pas un raté. L'homme le plus viril n'est pas intéressant. Il n'y a qu'à lire Tanizaki : tous ses héros sont faibles, lâches, laids... Un grand homme viril n'est pas *humain*, parce qu'il vit pour les autres, pour la société. L'homme est tellement enchaîné par les règles de la société qu'on ne peut pas exprimer *l'humain* par l'homme. Donc, pour exprimer *l'humain*, il n'y a que la femme. Ce n'est pas pour exprimer la femme que je choisis la femme... Je ne suis pas spécialiste des femmes comme Mizoguchi.
QUESTION *Qu'est-ce que l'érotisme pour vous ?*
MASUMURA C'est exactement ce qu'il y a de plus humain. Quand un humain se déshabille « humainement », ça devient inévitablement érotique. Cette érotique peut renvoyer soit à Freud, soit à Yanagi, soit être plus complexe. Mais à mon avis, l'érotique est d'abord très humaine, car l'homme est en partie un animal. Pour moi donc, l'érotisme, même s'il est très « osé », participe d'un esprit très sain. L'érotisme tel que je l'imagine, c'est la qualité inhérente de la créature qu'est la femme. Contrairement à l'homme, qui n'est qu'une ombre, la femme est un être qui existe réellement, c'est un être extrêmement libre — voilà l'érotisme tel que je le vois.
QUESTION *Le cinéma peut-il être un moyen efficace pour exprimer l'érotisme ?*
MASUMURA Je ne crois pas. Je pense que le cinéma n'est qu'un moyen secondaire en tant que moyen artistique. Mais je veux espérer que le cinéma offre d'autres possibilités. C'est pour cela que je continue encore à faire des films. Mais enfin, d'un point de vue purement artistique, le cinéma n'est pas parfait. Le cinéma n'arrivera jamais à cette pureté artistique que possèdent d'autres arts tels que la peinture, la sculpture, ou la musique.
QUESTION *Vos films deviennent de plus en plus « esthétiques », excessifs, jusqu'à un certain grotesque...*
MASUMURA Oui ; parce qu'on ne peut pas faire confiance à l'image. On dit souvent qu'un film comme *L'Ange rouge* est plein d'images grotesques, mais je ne recherche jamais le grotesque. Cependant, je m'efforce de jouer le moins possible avec la technique, ce qui donne sans doute une impression d' « esthético-grotesque ». Moi, je n'ai pas le culte de l'image. Je pense qu'un film doit avoir une construction, une trame, une évolution, bref, sa propre structure. Je me moque de la beauté, de l'esthétique... que je ne comprendrai jamais.
QUESTION *La quantité de sang qui coule dans vos films augmente de plus en plus...*
MASUMURA C'est parce que le sang a un lien très intime avec le sexe. Je crois qu'il y a un lien mystique entre le sang et le sexe féminin. Bien sûr, le sang lorsqu'on traite du sexe féminin est un piège très dangereux : on arriverait à s'égarer dans un univers bizarre, dans un domaine où il est interdit de *penser*. Je crois qu'il ne faut jamais s'interdire de penser... L'esthétisme est presque l'interdiction de penser... J'ai donc eu beaucoup de peine en tournant *Manji* d'après Tanizaki : tandis que, dans *La Chatte Japonaise* (d'après *Les Amours d'Idiots* de Tanizaki), il y a une certaine opposition entre « le japonais » et « l'européen » (et, chose surprenante, ce qui est européen chez Tanizaki, c'est la femme : l'homme y représente quelque chose de très japonais qui succombe à la femme), dans *Manji*, ce schéma s'est écroulé, on entre dans un climat plus asiatique. C'est là que le sang coule magiquement.
QUESTION *Que pensez-vous de Wakao Ayako qui est l'héroïne de la plupart de vos films ?*
MASUMURA C'est une femme très égoïste et calculatrice. A un certain moment, elle était pleine de vitalité. Je crois avoir su utiliser son égoïsme et sa vitalité. Ce n'est pas une femme pure, et elle le sait bien. Ce côté vil de la femme, elle a su l'exploiter de manière positive, mais plus maintenant. C'est sans doute qu'elle commence à se donner une attitude en tant que « star », et je regrette qu'elle ait rejeté sa vraie nature. Autre chose : trente ans c'est l'âge critique pour la femme japonaise. Wakao Ayako, elle aussi, a perdu sa vitalité, ce qui est normal. Si elle était plus intelligente, elle comblerait ce défaut. Mais c'est une femme qui est comme une voiture sans moteur et qui marche toute seule. Une fois perdue cette force spontanée, elle est finie, parce qu'elle n'a pas de moteur et elle n'a pas de moyen de redémarrer. Midori Mako, en revanche, est une femme qui ne cesse jamais de redémarrer ! C'est une femme assez surprenante, mais pas encore authentique.

Je trouve aussi très intéressante Kishida Kyoko, qui semble avoir beaucoup de possibilités. Il n'y a qu'un ou deux films dont elle ait été l'héroïne, et je ne peux pas bien juger, mais je pense qu'elle peut très bien être une héroïne. J'aime bien une autre actrice, Mizutani Yoshie, mais on ne la voit plus dans des films maintenant...

Je le répète, la femme ne peut pas exprimer l'humain si elle manque de vitalité, si elle se contente d'être l'ombre de l'homme. Il y a deux genres d'actrices : celles qui comprennent par des mots et celles qui ne comprennent pas du tout par des mots. Wakao Ayako appartient à ce dernier genre et même si elle comprend les mots, ça ne donne rien. J'ai l'impression qu'elle est actuellement dans les plus grandes difficultés. Peut-être s'améliorera-t-elle à quarante ans.
QUESTION *Vos films sont tous basés sur une histoire. Croyez-vous que l'histoire soit indispensable au cinéma ?*
MASUMURA Certains croient davantage en l'image, d'autres croient à l'histoire. Moi, je crois à l'histoire. Parce que l'image n'est pas absolue, on ne peut pas tout exprimer avec l'image. C'est impossible. L'image est trop ambiguë. Je ne crois pas qu'on puisse raconter parfaitement une histoire avec l'image seule.

L'image elle-même n'est jamais absolue. Elle ne raconte rien par elle-même.
QUESTION *Comment envisagez-vous l'adaptation cinématographique d'un roman ?*
MASUMURA Je pense que c'est une chose absolument impossible. Les qualités littéraires sont trop différentes de celles du cinéma. Il y a un univers qui n'existe que par les mots et qu'on ne peut pas exprimer par l'image. C'est parce que l'image est trop superficielle qu'on a recours au montage. Par le montage, c'est-à-dire en faisant une construction avec des plans, on pourrait même faire d'un visage triste un visage gai. L'image est si insuffisante, si ambiguë. Je ne crois pas en l'image, mais en la photo. Une image me fait penser à beaucoup de choses. La qualité de l'image consiste en effet à faire fonctionner notre imagination sans limite. La contrepartie, c'est que l'image elle-même n'est pas capable de *dire* quelque chose. Pouvoir *suggérer* sans limite est l'équivalent de ne pouvoir rien *dire* : l'image ne peut définir rien ni personne.
QUESTION *Vous ne croyez pas à l'efficacité d'une technique comme le gros plan, par exemple ?*
MASUMURA Je n'utilise jamais le gros plan. Je le déteste. Pourquoi faire un gros plan sur le visage d'un acteur ou d'une actrice ? Je suis d'accord pour faire un gros plan si c'est le visage authentique d'un paysan, par exemple. Mais le visage d'un acteur ou d'une actrice, ce n'est pas une chose à montrer en gros plan aux gens ! Le jeu des acteurs n'a aucun intérêt, parce qu'il est finalement un mensonge et qu'il n'arrivera qu'à une certaine « ressem-

blanc ». Ce jeu peut exercer une certaine influence, une certaine pression sur les spectateurs et aider à faire comprendre aux autres ce qu'on veut dire. Mais le gros plan, tout le monde sait que c'est faux. J'aurais honte de l'employer. En fait, vous ne trouvez pas un seul gros plan dans mes films. Mizoguchi, lui non plus, n'a jamais utilisé le gros plan. Il ne croyait pas à la vérité du gros plan. Il voulait exprimer une idée ou un sentiment par un mouvement général, ce qui était très proche de la technique essentielle du Kabuki ou du Bunraku. La mise en scène de Mizoguchi était essentiellement expressionniste. Les personnages se déplacent, souffrent, se torturent sans cesse, et soudain, s'arrêtent pour l'éternité. La caméra bouge tout le temps — c'est un travelling permanent — et s'arrête d'un coup pour ne plus bouger. Voilà l'expressionnisme de Mizoguchi. Ce n'est pas par le jeu des acteurs que Mizoguchi racontait une histoire. Ichikawa, par contre, utilise beaucoup de gros plans, mais uniquement pour créer un choc. Il ne croit pas aux acteurs ni à l'image. La plupart des cinéastes japonais sont essentiellement réalistes, donc plus ou moins expressionnistes. La seule exception, c'est Ozu. C'est, pour ainsi dire, le rythme de succession des plans, en vague, qui anime les films d'Ozu. C'est par le rythme qu'Ozu raconte une histoire. Un plan ne signifie rien pour lui. Mizoguchi et Imamura construisent un drame en plans d'ensemble, par un expressionnisme poussé, tandis qu'Oshima truque, mystifie au moyen d'images radicales et de dialogues terrifiants. En conclusion, je veux dire que le cinéma n'est pas un moyen d'expression tout-puissant, mais au contraire, inefficace et impuissant.

QUESTION *Vous ne croyez pas non plus aux possibilités expressives de la couleur ?*

MASUMURA Certains disent que la couleur a la même puissance que le son. Mais je ne le crois pas. Même si l'image est complètement rouge, même si tous les décors et tous les costumes sont soigneusement colorés, cela n'exprimera rien de plus. A un certain moment, on a essayé de tuer exprès les couleurs pour obtenir un autre effet, une autre nuance plus délicate. Mais je pense que c'est un effort inutile. Il faut savoir utiliser pleinement toutes les couleurs. Pour utiliser des couleurs « audacieuses », il faut construire une situation « audacieuse » ou un décor « audacieux », comme, par exemple, une comédie musicale. Donc, on ne peut pas dépasser un certain réalisme de la couleur. Le développement de la couleur dépend, je crois, de l'évolution du cinéma lui-même. Plus on créera des personnages anormaux, non quotidiens, extraordinaires, plus la mise en scène changera et plus l'utilisation des couleurs évoluera.

QUESTION *Est-ce que cette possibilité de l'évolution du cinéma vous paraît aller dans le sens de la réalité sociale japonaise ?*

MASUMURA Je ne sais pas. Mais, admettons que la société japonaise reste stable, malgré les mouvements étudiants, etc. : même dans ce cas-là, les gens demanderont quelque chose d'autre, de différent au cinéma. Le cinéma évoluera, changera beaucoup. Jusqu'à maintenant, le public se contentait d'y voir le reflet de la réalité quotidienne. Mais dans l'avenir, pour que le cinéma puisse être commercialement exploité, il faudrait trouver des sujets vraiment fous, vraiment extraordinaires. Ce sera peut-être le moment de la fin du cinéma, mais sans aucun doute, son moment le plus fécond. Déjà, la télévision atteint un stade assez extraordinaire. Il est normal que le public ne se dérange pas pour aller voir les mêmes choses qu'à la télévision. Quand on pense à l'avenir du cinéma japonais, il semble maintenant qu'il faut absolument faire quelque chose d'extravagant. Le cinéma « underground » peut être un certain signe avant-coureur, mais ce n'est pas un signe authentique. Il faut que naissent des films véritablement extraordinaires, des films-choc comme *Le Cabinet du Docteur Caligari* qui apportait l'expressionnisme allemand après la première guerre mondiale. Pourquoi les gens fréquentent-ils de moins en moins le cinéma ? C'est parce que le cinéma ne donne plus de véritables spectacles. Le grand spectacle à l'américaine est déjà une chose démodée. Il faut maintenant trouver, ou plutôt retourner au vrai spectacle au sens propre. Dans le cinéma japonais actuel, il n'y a plus rien. A un certain moment, le décor artificiel était plus important que le décor naturel. Maintenant, c'est le contraire ! La réalité est plus luxueuse qu'un décor ! Aucune compagnie n'a plus assez d'argent pour faire un décor extraordinaire, surnaturel, alors que notre société réelle est devenue cinq fois plus luxueuse qu'autrefois. Le cinéma d'aujourd'hui ne peut plus donner au public un « spectacle ». Pour sortir de ses difficultés, le cinéma a évidemment un moyen : tourner de petits films intimistes qui nous apportent une petite joie. Mais c'est un cinéma à voir dans une petite pièce, entre amis. Ce genre de films n'attirera sûrement pas le grand public. Dorénavant, j'en suis convaincu, il faut faire un grand spectacle qui sera le mélange de tous les films de publicité. De toute façon, c'est le cinéma de publicité qui est à présent le plus grand spectacle. J'imagine que je pourrais faire quelque chose en faisant une mixture de cinéma de publicité et de cinéma de fiction. Le film de publicité pour la TV est d'ailleurs la seule révolution au cinéma ; on peut s'amuser à y faire des plans même de trois images. Peut-être qu'il en naîtra quelque chose de tout neuf.

QUESTION *N'avez-vous jamais pensé à quitter la compagnie Daiei pour devenir indépendant ? Ne vous sentez-vous pas prisonnier, dépourvu de liberté ?*

MASUMURA En admettant que je quitte la compagnie pour devenir indépendant, je suis persuadé que ce serait tout à fait la même chose. J'ai l'impression que je ne serai jamais satisfait, ici ni ailleurs. En fait, ce n'est pas un grand problème. Je n'ai jamais pensé à dominer ou à établir mon propre monde. Ça m'est égal. Je me laisse toujours entraîner par la situation et, dans les limites qu'elle m'impose, je pense faire tout ce que je veux. C'est peut-être une logique un peu bizarre. De toute façon, je n'ai pas des idées très saines.

QUESTION *Vous n'avez donc pas la volonté de vous affirmer...*

MASUMURA Je me moque de m'affirmer. Je ne m'en suis jamais occupé. Il y a un problème existentialiste : la raison d'être, ou comment l'homme doit être, etc. problème que je ne comprends vraiment pas. La vie, c'est l'ambiguïté... Rien à faire.

QUESTION *Y a-t-il des projets que vous avez proposés de vous-même à la compagnie ?*

MASUMURA Aucun de mes propres projets n'a été jusqu'à présent adopté par la compagnie. Evidemment, parmi les projets que la compagnie m'impose, il y en a d'assez bons... Mais par exemple, mon projet *La Mer et le Poison* d'après Endo ne passera jamais, il ne sera jamais accepté même par d'autres producteurs.

QUESTION *Quelle est donc votre motivation, votre conscience en tant que cinéaste ? Vous contenterez-vous toujours de tourner des films que la compagnie vous imposera ?*

MASUMURA Ce n'est pas tout à fait ça. C'est là une question de puissance, d'énergie. J'accepte presque tous les projets imposés par la compagnie, mais ce n'est pas que je tourne des films sans volonté.

QUESTION *Mais qu'est-ce que la création cinématographique pour vous ?*

MASUMURA C'est mettre toute l'énergie qu'on a dans chaque œuvre — c'est tout ce que je peux dire. Je pense que c'est en fonction de l'énergie qu'on a pu y mettre que le film sera bon ou aura du succès auprès du public. Je le crois. Si l'énergie donnée à un film est faible, le film aussi sera faible et ne marchera pas commercialement.

Je ne peux pas croire à l'univers psychanalytique d'Imamura, ni au radicalisme d'Oshima. Je n'ai, en fait, pas de méthode. Mes films ne sont rien méthodiquement. Mais évidemment, j'ai une toute petite idée à moi sur ce qu'est l'homme, sur ce qu'est le cinéma. Vous ne comprendriez pas.

Propos recueillis au magnétophone à Tokyo en 1969 *par Aoi Ichiro, Shirai Yoshio et Yamada Koichi, traduits du japonais par Yamada Koichi et Jane Cobbi.*



WAKAD AYAKO ET KITAOJI KINYA DANS « NURETA FUTARI » (HAUT). KIMURA GEN ET ATSUMI MARI DANS « DENKI KURAGE » (BAS).

Japon / castration

par Sylvie Pierre

Sur les quarante-quatre films dont Masumura Yasuzo est déjà l'auteur, quatre sont connus en France (1), dont deux seulement ont été exploités commercialement, *L'Ange rouge* et *La Chatte japonaise* que cet article concerne plus précisément. Ces deux films cependant nous ont moins paru justifier d'être analysés comme objets filmiques distincts que d'induire notre interrogation dans plusieurs directions que désignait leur apparition si *surprenante* (au même titre que celle à peu près contemporaine pour nous des films de Oshima, Yoshida) dans le champ cinématographique français.

Répondant à certaines des questions que nous nous sommes posées, l'entretien qui précède, réalisé au Japon, met l'accent sur ce qui constitue, dans le système cinématographique japonais actuel, l'originalité, peut-être l'aberration, du cinéma de Masumura. Celui-ci appartient en effet à l'une des cinq grandes compagnies de production avec lesquelles tous les cinéastes japonais de sa génération qui nous intéressent ont rompu plus ou moins violemment, et dont tous ils s'entendent pour considérer les contraintes qu'elles imposent comme incompatibles avec la liberté d'un cinéaste. Cette opiniâtreté de Masumura à demeurer à la « Daiei » où pourtant, de son propre aveu, aucun des scénarios qu'il propose n'est accepté, il ne nous appartient évidemment pas d'en juger *d'ici* où sa signification politique nous échappe à peu près totalement. Tout au plus pouvons-nous conjecturer que ces fameuses « cinq grandes compagnies » doivent être d'une façon ou de l'autre bien compromises avec un système économique à l'image du monopole quasi exclusif qu'elles exercent sur le marché cinématographique. Ce qui doit impliquer à son tour, pour le cinéaste qui en accepte les contraintes, un certain nombre de compromissions ou doubles-jeux.

Mais, manquant à la fois d'un savoir suffisant concernant l'enjeu réel et le degré de violence des luttes idéologiques au Japon, et d'une assez bonne connaissance de la production courante des « cinq compagnies » (des effets de leurre, coups de force, occultations ou mythifications diverses qu'elle ne doit pas manquer d'exercer) nous ne sommes absolument pas en mesure d'évaluer en quoi le cinéma de Masumura constitue un écart ou au contraire une conformité par rapport à cette production, ni en quel sens de la lutte idéologique japonaise il pourrait être utilisé (ou lu) comme pur produit ou comme subversion secrète.

Ce n'est pas que quelque démon analogique (ethnocentrique) ne nous pousse à reconnaître en Masumura une sorte de frère oriental de tous ceux qui s'efforcent ici de pratiquer l'entrisme, victime d'un plus ou moins grand leurre sur leurs pouvoirs d'y conserver leur « intégrité », prêts même au besoin à la sacrifier (selon des motivations plus ou moins saintes, cf. Chabrol, paranoïaque hitchcockien du cinéma commercial français, qu'est-ce qu'il veut ? visiblement, des sous) par souci d'efficacité : toucher le plus de monde possible (cf. Bertolucci tournant pour la Paramount sans y voir de discontinuité logique avec son engagement communiste).

Mais nous ne saurions trop nous méfier de cette analogie. Car l'état de décomposition idéologique des structures de la production commerciale (leur lâcheté — au sens textile) est assurément plus avancé en Europe : des subversions de tous ordres y sont permises pour autant que c'est la liberté de l'Artiste que les revendique. Au Japon, on n'en est semble-t-il pas là. Entrer dans une compagnie, c'est y accepter *le tout* d'un ensemble de contraintes (scénarios, acteurs, techniciens, musiciens, rythmes de fabrication, etc.) situées pour ainsi dire aux lieux nodaux de l'invention cinématographique, depuis qu'est née en Europe d'où elle s'est aujourd'hui répandue dans le monde entier l'idée **d'auteur de films** (invention de quelques cinéphiles petits-bourgeois).

L'originalité pour nous exemplaire de l'attitude de Masumura (et ce qui en fait sans doute une telle énigme et un tel scandale auprès d'une certaine élite artistique qui lui reproche — cf. l'entretien — de manquer du désir de s'affirmer) c'est qu'il renverse cette idée d'auteur de film et ce, non pas pour la remplacer par un au-delà moderniste (travail collectif et autres rêves rivetto-godardiens) mais par son en-deçà pour ainsi dire archaïque. Comme s'il prétendait la ramener, cette idée d' « auteur », à son point de plus totale irréflexion — autrement dit, à ses sources hollywoodiennes, lieu et temps où l'idée de « metteur en scène » s'identifiait à peu près à celle de « directeur d'acteurs » (2) — pour s'abstenir du même coup d'en revendiquer la dignité, en tant que pratique prestigieuse de l'affirmation de soi. Il est bien évident qu'il ne saurait être question de surestimer en tant qu'*instance personnelle* de décision une telle attitude, qui n'est possible de toute façon que dans un système cinématographique dont les structures sont assez rigides et dont la vigueur *générale* (au niveau national, économique et idéologique) est assez affirmée pour permettre à l'individualité d'un cinéaste d'exercer tel loisir paradoxal d'une totale liberté totalement surveillée.

Peu importe en l'occurence que Masumura *renonce* par stoïcisme ou qu'il se *dérobe* par passivité au statut d'auteur à part entière, à une parole entièrement personnelle. L'important est que nous retrouvions en son œuvre l'effet structurant d'une certaine dialectique entre ce qui d'un côté la motive, la contraint, de l'autre l'articule — entre *ce qui la parle* et *ce qu'elle parle*. Pour être plus précis et plus concret : à la Daiei où Masumura est employé, c'est le Japon qui se parle, et ce, ni plus ni moins que la France à la Gaumont, ou l'URSS à la Mosfilm, à travers des scénarios destinés à produire certains effets de reconnaissance, à offrir au pays l'image la plus convaincante de lui-même.

Or sans tomber dans des valorisations de l'exotisme à la mode, il y a tout lieu de penser que pour des raisons objectives (l'expansion industrielle) le Japon se parle actuellement *plus fort* que peut-être — la Chine inconnue exceptée — tout autre pays du monde. Un « plus fort » qui correspondrait à une plus haute (au sens où l'on dit « haute pression ») idée de soi-même en tant que nation. Cet amour-propre expliquant la politique scénaristique d'une compagnie comme la Daiei portant à l'écran les meilleurs romanciers japonais (Kawabata, Tanizaki et autres), donnant autrement dit au cinéma l'occasion de proférer un discours vif et non quelque ressassement ano-



« L'Ange rouge »

nyme, comme c'est le cas du cinéma hollywoodien actuel par exemple.

Cependant si, pour ces raisons, la totalité du cinéma japonais doit être déclarée aujourd'hui à voir — et attentivement — il est évident que cette force de la parole du Japon traverse inégalement chaque cinéaste et qu'en particulier il n'est pas donné à tous, comme le fait Masumura, d'exprimer rigoureusement l'articulation de cette force avec la castration qu'elle implique (suppose, accompagne). Car, pour autant qu'on puisse en juger sur si peu de pièces, on peut dire que c'est réellement une problématique de l'énergie, de la puissance, et de leurs contraires, qui informe structurellement les films de Masumura. Et ce n'est assurément pas par hasard s'il est dévolu à un cinéaste qu'on peut qualifier d'intellectuel (licencié de philosophie), ayant passé quatre années de sa jeunesse en Europe, d'avoir radicalisé la *logique* de cette problématique en l'espèce du couple antagoniste individu/Japon — antagonisme qu'il était d'autant plus à même de réfléchir qu'il en expérimentait pour lui-même le déchirement (mot à entendre ici au sens le plus physique) en s'opiniâtrant à situer sa pratique au lieu de ses plus rigoureux effets.

Mais il ne faudrait pas manquer non plus de se demander quelle détermination nous pousse, *d'ici*, à interroger l'œuvre de tel cinéaste à laquelle nous ne sommes certainement pas innocents d'attacher tant de prix. Sans doute les films de Masumura ne nous émerveillent-ils tant, en effet, que du bond en avant qu'imprime à nos recherches actuelles une possibilité d'y reconnaître — dans l'ordre d'une logique du symbolique — l'épellation *directe* de ce dont il nous faut partout ailleurs remonter laborieusement (cf. l'étude sur *Young Mr Lincoln* dans le dernier numéro) le cours à travers un dédale d'occultations et de déplacements.

Ainsi peut-on considérer comme *totalement explicite* le schéma concaténateur des signifiants de la castration dans *La Chatte japonaise* et *L'Ange rouge*, et en analyser aisément le détail :

a) cette castration est donnée d'emblée comme *fait du Japon*, sous la forme d'une situation nationale oppressive (la guerre et la défaite dans *L'Ange rouge :* leitmotiv de l'arrivée des blessés ; la pression industrielle dans *La Chatte japonaise :* leitmotiv des cheminées d'usine) qui a littéralement réduit un homme à l'impuissance. L'industriel est laid, ses collègues aussi ; il ne fait pas de sport, pas l'amour (son patron non plus, qui n'a que des enfants à nourrir). Le chirurgien réduit par la guerre à l'impuissance professionnelle (le manque de médicaments : premier signifiant de castration) a dû procéder à tellement d'amputations (autre signifiant de castration) qu'il en est devenu impuissant lui-même à force de prendre de la morphine (qui lui donne à la fois le courage et l'oubli de ces castrations métaphoriques, dont il ne va pas — générosité qui le sauvera — jusqu'à supporter la lettre : cf. la scène de l'opéré du sacrum).

b) Irruption de l'Eros sous la forme de la femme dans la vie de ces hommes impuissants. Procurant (l'offrant, dans une scène véritablement religieuse) la jouissance à l'amputé des deux bras, l'infirmière rachète et annule symboliquement les castrations du chirurgien : elle peut alors supprimer la morphine, et lui rendre la puissance sexuelle. L'industriel de son côté, fait *absolument* l'amour : c'est-à-dire que sa mère en meurt (3).

c) Mais ce pouvoir érotisant dé-castrateur de la femme est donné dans toute la lettre de son ambiguïté par les deux films qui, chacun à sa façon, le lient à la perte de soi pour l'homme. L'amour mène l'industriel 1) au comble de l'humiliation, 2) à la perte de son statut de sujet social puisqu'il quitte son usine, 3) à la perte de la vie puisqu'il ne saurait tarder, comme dit Masumura, « à s'écrouler dans une crise cardiaque ». Dans *L'A.R.*,

tout homme que Wakao Ayako a fait jouir en meurt (4), comme si ses pouvoirs érotiques en faisaient la prêtresse des sacrifices humains demandés par le Japon, et en ce sens, la castratrice suprême. Ainsi n'a-t-elle donné le sabre de l'héroïsme au chirurgien en lui restituant sa vigueur sexuelle que pour le lui faire immédiatement briser au combat corps-à-corps. Là encore, tout est clair dans le film, même l'ambiguïté (« La vie, c'est l'ambiguïté, rien à faire » - Masumura) comme le montre assez la scène de l'échange des vêtements juste après l'amour. Une telle idée (sans parler d'une similitude de ton troublante entre les propos de Masumura sur Wakao Ayako et ceux de Sternberg sur Marlene) permet d'ailleurs de mesurer à quel point il est à la fois tentant et illicite de comparer Masumura à Sternberg. Sans doute, il s'agit bien de deux cinéastes de la lutte des sexes — mais précisément avec toute la différence qui peut séparer un discours obsessionnel d'un discours littéral sur le sexe. Et si ces imperméables d'aviateurs, ces hauts-de-forme de Marlene Dietrich dans *X 27* ou *Morocco* ont bien quelque chose d'un signifiant de castration — comme ici le costume militaire — ce ne sont là justement qu'*allusions*, rien n'est carrément *dit* comme ici.

Le cinéma de Masumura qui nous parle directement du sexe dans la mesure où ses signifiants visibles en parcourent *horizontalement* le texte (et non en épaisseur, structures cachées d'un discours obsessionnel comme c'est le cas dans presque tout le cinéma occidental — cf., passim, les textes d'Oudart) ne constitue en premier lieu rien d'autre pour nous qu'une sorte de *mine d'or théorique* dont nous pouvons sans trop d'effort exploiter les filons parce que les veines en sont grosses (parce que nous n'y trouvons que ce que d'avance nous y cherchons). Seule la *teneur théorique* des films de Masumura en fait pour nous la valeur car c'est uniquement dans la mesure où ils constituent la trace visible d'un trajet du signifiant, et non où ils produiraient quelques signifiés « libérateurs » de plus, qu'ils nous paraissent pouvoir contribuer à gêner d'une manière décisive l'occultation par la bourgeoisie de tout discours sur le sexe. D'où vient que, malgré notre crainte que ne se produisent une fois de plus à leur propos tous les malentendus possibles (en particulier ceux qu'une bande d'éleuthérophiles pressés et irresponsables pourraient ne pas manquer d'introduire en les dévorant de leurs appétits transgressifs), nous souhaiterions qu'ils envahissent nos écrans ; ce qu'on se gardera bien de leur laisser faire, sauf à les injecter ici et là à doses vaccinales.

Ce disant, nous ne faisons encore que désigner le lieu d'où nous parlons de ces films, ne disons encore rien *que ce lieu*. Il resterait à parler d'eux, c'est-à-dire à réinscrire dans *leur* pratique, sous forme d'analyse désintéressée, l'espèce de plus-value idéologique qu'ils n'étaient certainement pas originellement destinés à produire, et pour laquelle seulement nous les avons encore interrogés. Travail dont nous n'entrevoyons pour l'instant que l'utopie (au sens littéral : l'absence de lieu). — Sylvie PIERRE.

1). Outre *L'Ange rouge* et *La Chatte japonaise : Géants et jouets*, la lutte de deux grosses firmes de caramels concurrentes qui s'affrontent à coups de campagnes publicitaires ; et *La Bête aveugle*, histoire d'un sculpteur aveugle qui enlève et séquestre un modèle dont il veut reproduire le corps parfait. La jeune fille effrayée tente d'abord de s'enfuir, sans succès ; le sculpteur lui fait peu à peu partager l'extase érotique du toucher, puis celle de la douleur. Les amants s'infligent des blessures de plus en plus graves, à la fin mortelles.

2). Masumura a précisément la réputation d'être un *tyran* d'acteurs (et d'actrices).

3). Meurtre littéral de la mère dont on retrouve exactement le schéma dans *La Bête aveugle*.

4). *L'Ange rouge* = sainteté mortelle de l'Eros.

« *La Bête aveugle* »



FILMOGRAPHIE

Haut : Wakao Ayako et Tamura Takahiro dans « Seisaku no Tsuma » (1965). Bas : Yamamoto Gaku et Wakao Ayako dans « Irezumi » (1966).





Né le 25 août 1924 à Kofu, au centre de l'Ile Honshu, Masumura commença très jeune, et même tout enfant, à fréquenter le cinéma, s'étant lié, à l'école maternelle, avec le fils d'un propriétaire de salle de cinéma. A l'âge du lycée, il découvre Renoir et Kurosawa, dont il voit trois fois **La Légende du grand Judo**. En 1945, à la fin de la guerre du Pacifique, il entre à l'Université de Tokyo, Faculté de Droit. Il en sort en 1947, mais ne trouve évidemment aucun emploi. C'était l'époque la plus confuse. Ayant lu dans un journal que la compagnie Daiei recrutait des assistants-réalisateurs, il fut aisément reçu. Il considérait ce travail d'assistant comme un gagne-pain, et retourna à l'Université de Tokyo, pour suivre cette fois des cours de Philosophie, dont il sortit licencié en 1949. L'année suivante, sa candidature pour une bourse du gouvernement italien fut acceptée, et il partit étudier à Rome, au Centro Sperimentale Cinematografico. A sa sortie, il fut assistant de Carmine Gallone pour **Madame Butterfly**, coproduction italo-japonaise. En 1954, il rentra au Japon et commença à travailler à la Daiei comme assistant de Mizoguchi, pour **Yang Kwei Fei**, **Le Héros sacrilège** et **La Rue de la honte**. Après la mort de Mizoguchi, il devint assistant de Ichikawa Kon pour **La Chambre des tortures**, **Le Pont Nihonbashi** et **Le Train bondé**.

C'est en 1957, à trente-trois ans, qu'il tourne son premier film, **Un Baiser**, et coup sur coup deux autres films, permettant ainsi à d'autres jeunes cinéastes comme Nakahira Yasushi de la Nikkatsu (**Passions juvéniles**) et Horikawa Hiromichi de la Toho (**Le Général nu**) de suivre son exemple : signe avant-coureur de la « Nouvelle Vague de la Shochiku », qu'Oshima, Shinoda, Yoshida et d'autres devaient poursuivre après 1960. Par la suite, ces jeunes cinéastes, Oshima le premier, devaient quitter la Shochiku pour inaugurer l'époque du cinéma indépendant, cependant que Masumura continuera de travailler pour la Daiei. Ses trois premiers films ont choqué, à l'époque, par leur fraîcheur, leur violence, leur extravagance. On trouvait déjà, dans **Jeune fille sous le ciel bleu**, l'éternelle héroïne de Masumura, Wakao Ayako (déjà connue pour ses rôles dans **La Fête à Gion** et **La Rue de la honte**, de Mizoguchi) : elle représentait, avec Hidari Sachiko dans **Courant chaud**, la tendance la plus énergique de la nouvelle génération et du nouveau cinéma japonais Les personnages, jeunes et violents, de Masumura, représentaient une sorte de libération. Mais ces personnages s'affaiblissent vite. Ils luttent contre le système social, échouent, et, après de longs détours, trouvent refuge dans un monde cher à Tanizaki Junichiro, une sorte d'esthétique où l' « européen » se fond dans le « japonais », ce qui n'empêche pas Masumura de poursuivre son éternelle lutte entre la passion et la raison.

Depuis 1957, il a continué de tourner trois ou quatre films par an : presque autant de chefs-d'œuvre. Ce qui n'empêche pas qu'il soit, en général, considéré comme l'un des meilleurs réalisateurs de films commerciaux, et rien d'autre. Il a tourné quarante-cinq films en treize ans.

1957 KUCHIZUKE (t.l. Un baiser). Noir et blanc. **Scén.** : Funabashi Kazuo d'après la nouvelle de Kawaguchi Matsutaro. **Phot.** : Obara Joji. **Mus.** : Tsukahara Tetsuo. **Int.** : Kawaguchi Hiroshi, Nozoe Hitomi, Mimasu Aiko, Irie Yosuke, Ozawa Eitaro, Murase Sachiko, Misaki Bontaro. **Prod.** : Daiei. **Durée** : 1 h 13 mn.

1957 AOZORA MUSUME (t.l. Jeune fille sous le ciel bleu). Noir et blanc. **Scén.** : Shirasaka Yoshio d'après le roman de Genji Keita. **Phot.** : Takahashi Michio. **Mus.** : Kosugi Taichiro **Int.** : Wakao Ayako, Sugawara Kenji, Kawasaki Keizo, Shinagawa Ryuji, Shin Kinzo, Hodaka Noriko, Miyake Kuniko, Fujita Keiko. **Prod.** : Daiei. **Durée** : 1 h 28 mn.

1957 DANRYU (t.l. Courant chaud) Noir et blanc **Scén.** : Shirasaka Yoshio d'après le roman de Kishida Kunio. **Phot.** : Murai Hiroshi. **Mus.** : Tsukahara Tetsuo **Int.** : Negami Jun, Nozoe Hitomi, Hidari Sachiko, Funakoshi Eiji, Shinagawa Ryuji, Ogawa Toranosuke, Ushio Mantaro, Kano Junko, Kindaichi Atsuko, Minami Satoko. **Prod.** : Daiei. **Durée** : 1 h 33 mn.

1958 HYOHEKI (t.l. Le Précipice glacé). Couleurs. **Scen.** : Shindo Kaneto d'après le roman d'Inoue Yasushi. **Phot** : Murai Hiroshi. **Mus.** : Ifukube Akira. **Int.** : Sugawara Kenji, Yamamoto Fujiko, Nozoe Hitomi, Kawasaki Keizo, Uehara Ken, Sazanka Kyu, Urabe Kumeko. **Prod.** : Daiei. **Durée** : 1 h 36 mn.

1958 KYOJIN TO GANGU (t.l. Géants et Jouets). Couleurs. **Scén.** : Shirasaka Yoshio d'après la nouvelle de Kaiko Ken. **Phot.** : Murai Hiroshi. **Mus.** : Tsukahara Tetsuo. **Décors** : Shimogawara Yoshio. **Int.** : Kawaguchi Hiroshi, Nozoe Hitomi, Takamatsu Hideo, Ono Michiko, Shin Kinzo, Ito Yunosuke, Sazanka Kyu, Ushio Mantaro, Hoshi Hikaru. **Prod.** : Daiei **Durée** : 1 h 35 mn.

1958 FUTEKINA OTOKO (t.l. Un Homme audacieux). Noir et blanc. **Scén.** : Shindo Kaneto. **Phot.** : Murai Hiroshi. **Mus.** : Tsukahara Tetsuo. **Décors** : Shimogahara Yoshio **Int.** : Kawaguchi Hiroshi, Nozoe Hitomi, Funakoshi Eiji, Nagai Tomoo, Kishida Kyoko, Yajima Hiroko, Minami Satoko, Kawakami Yasuko, Ichikawa Kazuko. **Prod.** : Daiei. **Durée** : 1 h 24 mn.

1958 OYAFUKO DORI (t.l. La Rue des enfants ingrats). Noir et blanc **Scén.** : Suzaki Katsuya d'après le roman de Kawaguchi Matsutaro. **Phot.** : Murai Hiroshi. **Mus.** : Ikeno Sei. **Décors** : Mano Shigeo. **Int.** : Kawaguchi Hiroshi, Nozoe Hitomi, Funakoshi Eiji. Katsuragi Yoko, Ichikawa Kazuko, Ichida Hiromi, Kobayashi Katsuhiko, Ushio Mantaro. **Prod.** : Daiei. **Durée** : 1 h 20 mn.

1959 SAIKO SHUKUN FUJIN (t.l. Femme de champion). Couleurs. **Scén.** : Shirasaka Yoshio d'après le roman de Genji Keita. **Phot.** : Murai Hiroshi. **Mus.** : Tsukahara Tetsuo. **Int.** : Wakao Ayako, Kawaguchi Hiroshi, Funakoshi Eiji, Tanami Yatsuko, Miyaguchi Seiji, Yanagizawa Shinichi, Yashio Yuko, Kitahara Yoshiro, Kondo Mieko. **Prod.** : Daiei. **Durée** : 1 h 35 mn.

1959 HANRAN (t.l. Débordements). Couleurs. **Scén.** : Shirasaka Yoshio d'après le roman d'Ito Sei. **Phot.** : Murai Hiroshi. **Mus.** : Tsukahara Tetsuo. **Int.** : Saburi Shin, Kano





Haut : Takahashi Koji, Okada Mariko et Wakao Ayako dans « Tsuma Futari » (1967)
Bas : Sato Kei et Midori Mako dans « Daiakuto » (1968).

Junko, Kawasaki Keizo, Hidari Sachiko, Wakao Ayako, Nakamura Nobuo, Kurata Mayumi, Funakoshi Eiji, Ito Yunosuke. **Prod.** : Daiei. **Durée** : 1 h 37 mn

1959 BIBO NI TSUMI ARI (t.l. C'est la faute de la beauté). Couleurs. **Scén.** : Tanaka Sumie d'après le roman de Kawaguchi Matsutaro. **Phot.** : Murai Hiroshi. **Mus.** : Tsukahara Tetsuo. **Int.** : Yamamoto Fujiko, Wakao Ayako, Kawaguchi Hiroshi, Kawasaki Keizo, Katsu Shintaro, Sugimura Haruko, Nozoe Hitomi, Hodaka Noriko. **Prod.** : Daiei **Durée** : 1 h 28 mn

1959 YAMI O YOKOGIRE (t.l. Traverse les ténèbres) Couleurs **Scén.** : Kikushima Ryuzo et Masumura Yasuzo. **Phot.** : Murai Hiroshi **Int.** : Yamamura So, Kawaguchi Hiroshi, Kano Junko, Yashio Yuko, Takizawa Osamu, Oyama Kenji, Ushio Mantaro, Matsumoto Kappei, Hamamura Jun, Izawa Ichiro **Prod.** : Daiei. **Durée** : 1 h 42 mn.

1960 NYOKYO (Testaments de femmes) - **premier sketch** : **MIMI O KAMITAGARU ONNA** (t.l. La Mordeuse d'oreilles). **Scén.** : Yasumi Toshio d'après Muramatsu Shofu. **Phot.** : Murai Hiroshi. **Prod.** : Akutagawa Yasushi **Int.** : Wakao Ayako, Kawaguchi Hiroshi. **Prod.** : Daiei. **Durée** : 34 mn.

1960 KARAKKAZE YARO (t.l. Le gars des vents froids). Couleurs **Scén.** : Kikushima Ryuzo et Ando Hideo. **Phot.** : Murai Hiroshi **Mus.** : Tsukahara Tetsuo. **Int.** : Mishima Yukio, Wakao Ayako, Kawasaki Keizo, Funakoshi Eiji, Negami Jun, Ono Michiko, Mizutani Yoshie, Shimura Takashi, Yamamoto Reizaburo, Mitsuda Ken, Koyama Shigeru. **Prod.** : Daiei. **Durée** : 1 h 35 mn.

1960 ASHI NI SAWATTA ONNA (t.l. Celle qui touchait les jambes). Couleurs. **Scén.** : Wada Natto et Ichikawa Kon. **Phot.** : Murai Hiroshi. **Mus.** : Tsukahara Tetsuo. **Int.** : Kyo Machiko, Hana Hajime, Funakoshi Eiji, Sugimura Haruko, Tamiya Jiro, Enami Kyoko, Tatara Jun, Otsuji Shiro, Jerry Fujio. **Prod.** : Daiei. **Durée** : 1 h 25 mn

1960 NISE DAIGAKUSEI (t.l. Le faux universitaire). Noir et blanc. **Scén.** : Shirasaka Yoshio d'après le roman d'Oe Kenzaburo. **Phot.** : Murai Hiroshi **Mus.** : Akutagawa Yasushi. **Int.** : Wakao Ayako, Jerry Fujio, Mitamura Gen, Funakoshi Eiji, Fujimaki Jun, Itani Ichizo, Takamatsu Hideo, Iwasaki Kaneko, Nakamura Nobuo, Mitsuda Ken, Otsuji Shiro, Murase Sachiko. **Prod.** : Daiei **Durée** : 1 h 33 mn.

1960 KOI NI INOCHI O (t.l. Une vie pour l'amour). Noir et blanc. **Scén.** : Kochi Yasunori et Shimomura Kikuo d'après le roman de Kochi Yasunori **Phot.** : Obara Joji. **Mus.** : Nishiyama Noboru. **Int.** : Fujimaki Jun, Enami Kyoko, Takamatsu Hideo, Fuji Manami, Oyama Kenji, Sazanka Kyu, Koyama Shigeru **Prod.** : Daiei. **Durée** : 1 h 32 mn.

1961 KOSHOKU ICHIDAI ONNA (t.l. Vie d'une amoureuse). Couleurs **Scén.** : Shirasaka Yoshio d'après le roman de Saikaku. **Phot.** : Murai Hiroshi **Mus.** : Tsukahara Tetsuo. **Int.** : Ichikawa Raizo, Wakao Ayako, Mizutani Yoshie, Funakoshi Eiji, Nakamura Tamao, Kondo Mieko, Nakagawa Hiroko, Uraji Yoko, Nakamura Ganjiro, Otsuji Shiro, Sugai Ichiro. **Prod.** : Daiei. **Durée** : 1 h 31 mn.

1961 TSUMA WA KOKUHAKU SURU (t.l. L'Epouse se confesse) Noir et blanc. **Scén.** : Ide Masato d'après le roman de Maruyama Masaya **Phot.** : Kobayashi Setsuo **Mus.** : Kitamura Kazuo **Décors** : Urabe Takesaburo. **Int.** : Wakao Ayako, Kawaguchi Hiroshi, Ozawa Eitaro, Mabuchi Haruko, Negami Jun. **Prod.** : Daiei **Durée** : 1 h 31 mn.

1961 URUSAI IMOTOTACHI (t.l. Les Sœurs encombrantes). Noir et blanc **Scén.** : Shirasaka Yoshio d'après le roman de Gomi Kosuke. **Phot.** : Kobayashi Setsuo. **Mus.** : Manabe Riichiro. **Décors** : Urabe Takesaburo. **Int.** : Kawaguchi Hiroshi, Micky Curtis, Nakasone Miki, Iwasaki Kaneko, Enami Kyoko, Shibusawa Utako, Konno Yuka, Nagai Tomoo. **Prod.** : Daiei **Durée** : 1 h 35 mn.

1962 TADARE (t.l. Démangeaisons). Noir et blanc. **Scén.** : Shindo Kaneto d'après le roman de Tokuda Shusei. **Phot.** : Kobayashi Setsuo **Mus.** : Ikeno Sei. **Décors** : Shimogawara Tomoo. **Int.** : Wakao Ayako, Tamiya Jiro, Mizutani Yoshie, Funakoshi Eiji, Tanami Yatsuko, Yumi Keiko, Fujiwara Reiko, Hamamura Jun, Tonoyama Taiji, Nakamura Takashi, Kurata Mayumi. **Prod.** : Daiei. **Durée** : 1 h 28 mn

1962 KURO NO SHISOSHA (t.l. Voiture d'essai dans le noir). Noir et blanc. **Scén.** : Funabashi Kazuo et Ishimatsu Yoshihiro d'après le roman de Kajiyama Kageyuki. **Phot.** : Nakagawa Yoshihisa. **Mus.** : Ikeno Sei. **Int.** : Tamiya Jiro, Kano Junko, Takamatsu Hideo, Funakoshi Eiji, Nakamura Takashi. **Prod.** : Daiei. **Durée** : 1 h 34 mn

1962 ONNA NO ISSHO (t.l. Vie d'une femme). Noir et blanc **Scén.** : Yasumi Toshio d'après la pièce de théâtre de Morimoto Kaoru. **Phot.** : Nakagawa Yoshihisa. **Mus.** : Ikeno Sei **Int.** : Kyo Machiko, Tamiya Jiro, Kano Junko, Uraji Yoko, Ozawa Eitaro. **Prod.** : Daiei **Durée** : 1 h 33 mn

1963 KURO NO HOKOKUSHO (t.l. Le Dossier noir). Noir et blanc. **Scén.** : Ishimatsu Yoshihiro d'après le roman de Saga Sen. **Phot.** : Nakagawa Yoshihisa. **Int.** : Utsui Ken, Kano Junko, Koyama Shigeru, Kondo Mieko, Ozawa Eitaro, Nakamura Yutaka **Prod.** : Daiei. **Durée** : 1 h 32 mn.

1963 USO (t.l. Mensonge) - **premier sketch** : **FLAY GIRL**. Couleurs. **Scén.** : Shirasaka Yoshio. **Phot.** : Ishida Hiroshi. **Int.** : Jerry Fujio, Taki Eiko, Enami Kyoko, Nakamura Takashi **Prod.** : Daiei **Durée** : 33 mn.

1963 GURENTAI JUNJOHA (t.l. Les Voyous au cœur pur) Noir et blanc **Scén.** : Kotaki Mitsuro et Masumura Yasuzo d'après la nouvelle de Fujiwara Shinji **Phot.** : Kobayashi Setsuo **Mus.** : Ikeno Sei. **Int.** : Hongo Kojiro, Fujimaki Jun, Otsuji Shiro, Nakamura Ganjiro, Sanjo Eriko, Yumi Keiko, Hamada Yuko, Miyagawa Kazuo. **Prod.** : Daiei. **Durée** : 1 h 33 mn.

1964 GENDAI INCHIKI MONOGATARI - DAMASHIYA (t.l. Histoires modernes d'escroquerie - Le tricheur). Couleurs. **Scén.** : Fujimoto Giichi et Sawamura Ben. **Phot.** : Kobayashi Setsuo **Mus.** : Yamamoto Naozumi. **Int.** : Ito Yunosuke, Marui Taro, Inuzuka Hiroshi, Funakoshi Eiji, Soganoya Meicho, Yumi Keiko. **Prod.** : Daiei **Durée** : 1 h 29 mn

1964 OTTO GA MITA (t.l. Le Mari était là). Couleurs. **Scén.** : Takaiwa Hajime et Nogami Tatsuo d'après le roman de Kuroiwa Jugo « Onna no Kobako » (Petites Boites de Femmes). **Phot.** : Akino Tomohiro **Mus.** : Yamanouchi Tadashi **Décors** : Urabe Takesaburo. **Int.** : Wakao Ayako,

Kishida Keiko, Tamiya Jiro, Kawasaki Keizo, Enami Kyoko, Ozawa Eitaro. **Prod.** : Daiei. **Durée** : 1 h 32 mn.
1964 MANJI (t.l. Swastika). Couleurs. **Scén.** : Shindo Kaneto d'après le roman de Tanizaki Junichiro. **Phot.** : Kobayashi Setsuo. **Mus.** : Yamanouchi Tadashi. **Décors** : Shimogawara Tomoo. **Int.** : Wakao Ayako, Kishida Kyoko, Funakoshi Eiji, Kozu Yusuke. **Prod.** : Daiei. **Durée** : 1 h 30 mn.
1964 KURO NO CHOTOKKYU (t.l. Le Rapide noir). Noir et blanc. **Scén.** : Shirasaka Yoshio et Masumura Yasuzo d'après le roman de Kajiyama Kageyuki. **Phot.** : Kobayashi Setsuo. **Mus.** : Yamanouchi Tadashi. **Int.** : Tamiya Jiro, Fuji Yukiko, Kato Daisuke, Funakoshi Eiji. **Prod.** : Daiei. **Durée** : 1 h 33 mn.
1965 HEITAI YAKUZA (t.l. Un Caid à la guerre). Noir et blanc. **Scén.** : Kikushima Ryuzo d'après le roman de d'Arima Yorichika. **Phot.** : Kobayashi Setsuo. **Mus.** : Yamamoto Naozumi. **Décors** : Shimogawara Tomoo. **Int.** : Katsu Shintaro, Tamura Takahiro, Awaji Keiko, Taki Eiko, Naruta Mikio, Nakamura Yutaka, Sazanka Kyu, Uchida Tomoo. Prod. : Daiei. **Durée** : 1 h 42 mn.
1965 SEISAKU NO TSUMA (t.l. La Femme de Seisaku). Noir et blanc. **Scén.** : Shindo Kaneto d'après le roman de Yoshida Genjiro. **Phot.** : Akino Tomohiro. **Mus.** : Yamanouchi Tadashi. **Décors** : Shimogawara Tomoo. **Int.** : Wakao Ayako, Tamura Takahiro, Ozawa Shoichi, Konno Yuka, Narita *Mikio, Tonoyama Taiji, Ushio Mantaro,* Nakagawa Yutaka, Sugita Yasushi. Prod. : Daiei. **Durée** : 1 h 33 mn.
1966 IREZUMI (t.l. Tatouage). Couleurs. **Scén.** : Shindo Kaneto d'après les deux nouvelles de Tanizaki Junichiro « Irezumi » (Tatouage) et « Otsuya Goroshi » (Le meutre d'Otsuya). **Phot.** : Miyagawa Kazuo. **Mus.** : Kaburagi So. **Décors** : Shimogawara Tomoo. **Int.** : Wakao Ayako, Yamamoto Gaku, Hasegawa Akio, Sato Kei, Saga Fujio, Fujiwara Reiko. **Prod.** : Daiei. **Durée** : 1 h 25 mn.
1966 RIKUGUN NAKANO GAKKO (t.l. L'Ecole militaire de Nakano). Noir et blanc. **Scén.** : Hoshikawa Seiji. **Phot.** : Kobayashi Setsuo. **Mus.** : Yamanouchi Tadashi. **Décors** : Shimogawara Tomoo. **Int.** : Ichikawa Raizo, Ogawa Mayumi, Machida Kyosuke, E.H. Erick, Kato Daisuke, Hayakawa Yuzo. **Prod.** : Daiei. **Durée** : 1 h 35 mn.
1966 AKAI TENSHI (L'Ange rouge). Noir et blanc. **Scén.** : Kasahara Ryuzo d'après le roman d'Arima Yorichika. **Phot.** : Kobayashi Setsuo. **Mus.** : Ikeno Sei. **Décors** : Shimogawara Tomoo. Int. : Wakao Ayako, Ashida Shinsuke, Kozu Yusuke, Akagi Ranko, Senba Jataro, Nakamura Takashi. Prod. : Daiei. **Durée** : 1 h 34 mn.
1967 TSUMA FUTARI (t.l. Deux Epouses). Couleurs. **Scén.** : Shindo Kaneto. **Phot.** : Munakawa Nobuo. **Mus.** : Yamanouchi Tadashi. **Décors** : Shimogawara Tomoo. Int. : Wakao Ayako, Okada Mariko, Takahashi Koji, Ito Takao, Mishima Masao, Enami Kyoko. **Prod.** : Daiei. **Durée** : 1 h 33 mn.
1967 CHIJIN NO AI (*La Chatte Japonaise*). *Couleurs*. **Scén.** : Ikeda Ichiro d'apres le roman de Tanizaki Junichiro « Chijin no Ai » (Amour d'idiot). **Phot.** : Kobayashi Setsuo. **Mus.** : Yamamoto Naozumi. **Décors** : Mano Shigeo. **Int.** : Yasuda Michiyo, Ozawa Shoichi, Tamura Masakazu, Kuraishi Isao, Murasa Sachiko, Konno Yuka, Uchida Tomoo. **Prod.** : Daiei. **Durée** : 1 h 32 mn.
1967 HANAOKA SEISHU NO TSUMA (t.l. La Femme du Docteur Hanaoka). Noir et blanc. **Scén.** : Shindo Kaneto d'après le roman d'Ariyoshi Sawako. **Phot.** : Kobayashi Setsuo. **Mus.** : Hayashi Hikaru. Int. : Ichikawa Raizo, Wakao Ayako, Takamine Hideo, Ito Yunosuke, Watanabe Misako, Tanami Yatsuko, Naniwa Chieko. Prod. : Daiei. **Durée** : 1 h 39 mn.
1968 DAIAKUTO (t.l. Le grand salaud). Noir et blanc. **Scén.** : Ishimatsu Yoshihiro et Masumura Yasuzo. **Phot.** : Kobayashi Setsuo. **Mus.** : Yamanouchi Tadashi. **Int.** : Midori Mako, Tamiya Jiro, Sato Kei, Kuraishi Isao, Kitamura Kazuo. Prod. : Daiei. **Durée** : 1 h 33 mn.
1968 DAINI NO SEI (t.l. Le deuxième sexe ou Examens de sexe). Couleurs. **Scén.** : Ikeda Ichiro d'après le roman de Terauchi Daikichi. **Phot.** : Kitazaki Noboru. **Mus.** : Yamanouchi Tadashi. Int. : Yasuda Michiyo, Ogawa Mayumi, Ogata Ken, Takita Yusuke, Niki Tazuko, Uchida Tomoo. **Prod.** : Daiei. **Durée** : 1 h 29 mn.
1968 TSUMIKI NO HAKO (t.l. Boite de Cubes). Couleurs. **Scén.** : Ikeda Ichiro et *Masumura Yasuzo d'après* le roman de Miura Ayako. **Phot.** : Kobayashi Setsuo. **Mus.** : Yamanouchi Tadashi. Int. : Wakao Ayako, Ogata Ken, Matsuo Kayo, Azusa Eiko, Araki Michiko. **Prod.** : Daiei. **Durée** : 1 h 23 mn.
1968 NURETA FUTARI (t.l. Le Couple humide). Couleurs. **Scén.** : Yamada Nobuo et Shigemori Takako. **Phot.** : Kobayashi Setsuo. **Mus.** : Hayashi Hikaru. **Décors** : Shimogawara Tomoo. **Int.** : Wakao Ayako, Kitaoji Kinya, Takahashi Etsuji, Nagisa Mayumi. Prod. : Daiei. **Durée** : 1 h 21 mn.
1969 MOJU (t.l. La Bête aveugle). Couleurs. **Scén.** : Shirasaka Yoshio d'après la nouvelle d'Edogawa Ranpo. **Phot.** : Kobayashi Setsuo. **Décors** : Mano Shigeo. Int. : Midori Mako, Funakoshi Eiji, Sengoku Noriko. **Prod.** : Daiei. **Durée** : 1 h 44 mn.
1969 SENBAZURU (t.l. Les mille grues). Couleurs. **Scén.** : Shindo Kaneto d'après le roman de Kawabata Yasunari. **Phot.** : Kobayashi Setsuo. **Mus.** : Hayashi Hikaru. **Décors** : Shimogawara Tomoo. **Int.** : Hira Mikijiro, Kyo Machiko, Wakao Ayako, Funakoshi Eiji, Azusa Eiko. **Prod.** : Daiei. **Durée** : 1 h 36 mn.
1969 JOTAI (t.l *Corps de femme*). Couleurs. **Scén.** : Ikeda Ichiro et Masumura Yasuzo. **Phot.** : Kobayashi Setsuo. **Mus.** : Hayashi Hikaru. **Décors** : Watanabe Takesaburo. **Int.** : Asaoka Ruriko, Okada Eiji, Kishida Kyoko, Ito Takao, Kawazu Yusuke, Kitamura Kazuo. **Prod.** : Daiei. **Durée** : 1 h 34 mn.
1970 DENKI KURAGE (t.l. Méduse électrique). Scope et couleurs. **Scén.** : Ishimatso et Masumura Yasuzo d'après le roman de Tooyama Masayuki. Phot. : Kobayashi Setsuo. **Mus.** : Hayashi Hikaru. **Décors** : Watanabe Takesaburo. **Interprétation** : Atsumi Mari, Kawazu Yusuke, Negishi Akemi, Nishimura Akira, Tamagawa Ryoichi, Nakahara Sanae, Nagai Tomoo.
(Filmographie établie par Yamada Koichi.)

Haut : Uchida Tomoo et Wakao Ayako dans « Tsumiki no Hako » (1968). Bas : Asaoka Ruriko et Ito Takao dans « Jotai » (1969).







HAUT : HIDARI' SACHIKO ET ANCERMO FUKUDA, BAS : HIDARI SACHIKO DANS « LA MARIEE DES ANDES ». PAGE CI-CONTRE : HANI SUSUMU TOURNANT « LA MARIEE... ».

Entretiens avec Hani Susumu



Paris

CAHIERS *Pourriez-vous nous parler des films que vous avez faits avant vos longs métrages, et que nous n'avons pas vus ?*
HANI A la différence d'autres réalisateurs japonais, j'ai arrêté mes études à dix-huit ans ; pour avoir une expérience de la vie, j'ai fait alors un an de journalisme. Après quoi, on m'a proposé d'entrer dans une société ; un de mes amis, qui est un grand éditeur, avait fondé une section « cinéma », et m'a proposé d'y travailler. C'était une petite section, où il y avait deux caméramen professionnels, mais les autres personnes qui avaient été recrutées étaient vraiment des débutants. Comme vous savez sûrement, au Japon, pour devenir réalisateur, d'habitude on doit passer cinq ou six ans, ou même dix ans comme assistant-réalisateur, etc. ; j'ai pensé que si j'entrais dans cette section, je pourrais être tout de suite réalisateur, et comme j'avais 18-19 ans, j'ai pensé que c'était une bonne occasion de démarrer. En fait, quand ils ont fondé cette section, ils n'avaient pas tellement d'idées précises sur le cinéma, et après ils se sont aperçus que faire du cinéma coûtait trop cher ; comme de plus c'était une section débutante, finalement, pendant cinq ans, nous n'avons pas fait de films, nous avons surtout travaillé à rassembler des photos et à publier des séries de livres de photos.
CAHIERS *Vos courts-métrages ont tous été faits dans cette compagnie ?*
HANI La plupart ont été faits dans cette compagnie, et jusqu'à, disons, *Les Enfants dans la classe*, c'étaient des films industriels de commande.
Donc finalement, par rapport à d'autres réalisateurs qui passent cinq ans dans les grandes sociétés avant de devenir réalisateurs, il semble que j'étais dans le même cas ; avec cette différence que les autres réalisateurs, pendant leur assistanat, apprennent le métier par les réalisateurs déjà en place ; alors que moi, je n'ai pas eu de maître, je n'ai pas travaillé avec un réalisateur.
CAHIERS *Alliez-vous beaucoup au cinéma ?*
HANI J'ai toujours vu beaucoup de films, mais par mon métier j'avais surtout beaucoup de contacts avec les photos, si bien que mon intérêt était polarisé sur l'image ; alors qu'à cette époque le cinéma au Japon, c'était plutôt le scénario, le synopsis, le dialogue, le découpage, etc. Alors que moi, j'étais intéressé par l'image.
CAHIERS *C'est paradoxal, parce que — en tout cas c'est la vision qu'on en a de France — tout le cinéma japonais, on l'a reçu comme cinéma de l'image, et du travail essentiellement plastique ; ce qui est frappant dans les films japonais — très souvent dans les mauvais films d'ailleurs — c'est un souci de composition, de cadrage, souvent très académique, en référence à la peinture : c'est ça qui fascine les occidentaux devant le cinéma japonais. Nous avions plutôt l'impression que dans vos films il y a bien autre chose ; peut-être, justement, plus d'importance accordée au scénario que dans d'autres films japonais...*
HANI Ça dépend de ce que vous entendez par « l'image » ; si vous entendez par là l'effet plastique ou l'effet esthétique, ce n'est pas ça du tout que je recherchais, mais plutôt de faire exprimer l'essentiel par l'image. Au lieu de faire exprimer quelque chose par le scénario, je préfère le faire exprimer par l'image. Ce n'est pas le côté « décoratif » de l'image, je ne cherche pas l'effet plastique joli ou surprenant ; je cherche à pouvoir exprimer par ce qu'on voit.
Je ne m'intéresse pas du tout à la « grammaire du cinéma » ; par exemple, si on a à tourner un groupe d'enfants, on peut les tourner sous un angle ou un autre, tous ensemble, etc., mais ça ne m'intéresse pas du tout ; quand on décrit la vie, la vie ce n'est pas quelque chose qu'on voit objectivement, aussi il faut décrire ce que les enfants pensent, ce que les enfants désirent, ce à quoi ils rêvent, et c'est justement ce que je décris par la caméra. Par exemple, quand je filme uniquement des visages d'enfants, c'est mieux pour moi, pour faire ressortir la vie d'enfants en même temps que ce qui se passe en eux ; j'ai volontairement employé cette méthode, en négligeant la façon « habituelle » de filmer des enfants.
CAHIERS *Ce qui vous intéresse, essentiellement, c'est donc de découvrir une « vérité » des personnages ; dans tous vos films, il y a un personnage central, à travers lequel tout le film est vu, et ce qui vous intéresse, c'est la vérité de ce personnage en tant qu'elle serait révélée par l'image ?*
HANI C'est cela ; mais par « vérité », je n'entends pas « vérité objective », ni « vérité scientifique », mais « vérité humaine »...
CAHIERS *Pouvez-vous nous dire ce que c'est pour vous que cette vérité des personnages ?*
HANI Ce que j'entends par « vérité humaine », ce n'est pas seulement voir le personnage, tel qu'il est au présent. Il faut regarder le personnage en prenant en considération son passé, et également son avenir ; chaque individu a son désir, son rêve pour le futur, et on ne peut pas décrire un individu seulement tel qu'il est actuellement. Chez l'enfant, le rêve et la réalité se mélangeant, on ne peut pas définir tout à fait ce qui est de l'ordre du rêve. Pour la « vérité humaine », il y a un point où ça se mélange.
La raison pour laquelle je préfère les acteurs non-professionnels, c'est aussi une explication de mon principe : je n'attends pas d'eux un bon travail grâce à leur expérience, mais chacun ayant son passé, sa vie, par leur première expérience, leur contact avec le réalisateur, j'espère que chacun d'eux ressent quelque chose de nouveau en lui, qui a peut-être un rapport avec ce qu'il n'a pas encore vécu, mais qu'il désire vivre, ou expérimenter.
Ce n'est pas l'objet d'art, l'objet qu'on conserve dans un musée, qui m'intéresse, c'est par exemple un oiseau vivant qui s'envole dans la nature, les choses qui bougent et qui sont vivantes.
CAHIERS *Et qui sont éphémères ? Ce qui vous intéresse c'est la part de hasard, d'incontrôlable, qu'il y a dans la rencontre d'un acteur avec un personnage ?*
HANI Peut-être pas le hasard, mais la seule et première expérience, c'est ce que je cherche ; des choses qui n'arrivent pas deux fois. Evidemment, d'un professionnel aussi, on

pourrait attendre qu'il fasse une expérience, un bon travail ; par exemple, un athlète qui saute tous les jours, il pourra un jour arriver à deux mètres, et le jour où il sautera 2 m, ça sera une expérience unique : mais les professionnels ont déjà leurs habitudes de travail, on ne peut pas trop compter sur eux pour avoir cette fraîcheur. Tandis qu'avec des non-professionnels ayant beaucoup de contacts avec le réalisateur, ils essaieront toujours de donner le maximum sans autre arrière-pensée.

CAHIERS *Finalement, votre rêve c'est de ne tourner qu'avec des enfants ?*

HANI Pas des enfants exclusivement, mais ce qui m'intéresse c'est les côtés très enfantins même chez les grandes personnes.

CAHIERS *Il me semble qu'il y a un problème qui vous obsède, celui de l'apprentissage ; dans tous vos films, il y a un personnage qui, se trouvant en contact avec des choses inhabituelles, par exemple avec un pays étranger, se trouve décalé par rapport à l'expérience nouvelle qu'il connaît, essaie de s'y adapter, et se trouve en situation d'apprentissage...*

HANI Ce qui m'intéresse, c'est l'homme qui se change lui-même par une nouvelle expérience. Le mot « apprentissage » ne me plaît pas tellement ; d'abord je n'aimais pas aller à l'école ; je ne m'intéresse pas à ce qu'on peut apprendre par le savoir déjà constitué dans la société, par ses aînés, etc. ; ce que je trouve intéressant, c'est, se méfiant de toutes les constructions sociales, d'aller ailleurs, d'apprendre par de nouvelles expériences.

Pour être concret, depuis mon enfance, je bégaie ; quand j'étais enfant, les grandes personnes considéraient que j'étais malade : à mon avis c'est parce qu'avec le langage qu'on a, j'ai plus de choses à exprimer qu'on ne peut en exprimer avec ces structures de langage ; c'est la raison pour laquelle je bégaie toujours. Pour « chercher les choses ailleurs » c'est un peu la même chose. Par exemple, un acteur professionnel ne pourra pas dire quelque chose qui ne s'exprime pas ; tandis qu'un contact en dehors des cadres normaux — que ce soit avec l'acteur non-professionnel, ou au contact d'un pays étranger — ce n'est que là que je peux avoir la meilleure communication, avec des gens avec qui je n'ai rien en commun. Evidemment, aller ailleurs, ce n'est pas forcément aller en dehors du Japon.

D'habitude, quand on fait un film, ou même une œuvre littéraire, il y a un personnage, et on pense dans quelle situation sociale il est, quels problèmes de famille il a, ce qu'il a fait dans le passé, etc. Mais un être humain ne peut pas être décrit seulement par ces éléments-là. Et justement, ce qui m'intéresse, ce sont les choses qui ne peuvent pas être décrites par ces éléments. Par exemple, en cas de guerre, un homme qui était tout à fait normal devient soudain très cruel, ou bien au contraire, quand on se trouve tout à coup dans une misère inattendue, c'est dans des cas comme ça qu'on trouvera cette « vérité humaine » que je cherche à décrire.

Dans *Bwana Toshi* et *La Mariée des Andes*, j'étais intéressé par le fait de se situer en dehors de la notion de civilisation. Avant, j'étais très intéressé par les enfants : j'ai trouvé chez eux des choses qui dépassaient la notion qu'ont les grandes personnes de la vie. A présent, je suis intéressé par les problèmes du sexe ; je considère que le problème de la sexualité est qu'il y a dans le sexe quelque chose qu'on ne peut pas faire rentrer dans les normes sociales. L'important pour moi, ce sont les éléments communs à tous les individus : au nom de la « communauté », la société peut sacrifier chaque individu : c'est ça l'important...

L'homme ne peut pas vivre seul ; il est normal qu'il recherche la vraie communication. La vraie communication apporterait le bonheur, mais sous prétexte de chercher la communication, imposer une communauté fausse, cela apporte le malheur ; par exemple, en disant « vous, vous êtes des Japonais », en créant des catégories comme celle-là, je considère que ça, c'est créer des fausses communautés. Imposer ces fausses communautés, c'est à la fois l'ennemi de l'individu et de la vraie communication humaine, de la vraie société. Pour moi, j'ai eu cette tendance dès mon enfance : ne pas considérer comme très important ce que disaient les adultes ; par exemple, je n'ai jamais été un bon élève. Et c'est cette attitude qui préside à mes films. Les Japonais ont tendance à se définir par des étiquettes, comme l'appartenance à un même parti politique, le sentiment d'appartenir à une même nation japonaise, à des sectes religieuses, etc. Après la guerre, le Japon a vécu une période de régimes démocratiques, parfois même socialistes, ou dans lesquels les communistes avaient une grande importance ; mais quel que soit le régime au pouvoir, je pense que tant qu'on ne se libère pas individuellement de toute domination, de toute obligation, on n'est jamais heureux. La révolution politique ou économique peut améliorer les choses, mais ce n'est pas ça qui pourra donner la solution essentielle. La civilisation essaie d'imposer comme normal un certain mode de vie, se lever le matin, se coucher la nuit ; je ne rejette pas cette civilisation, mais elle crée une sorte de limitation à la vie humaine, et ce que je cherche, c'est, tout en restant à l'intérieur de cette civilisation, d'essayer de sortir de ce cadre : chaque film est une expérience dans ce sens.

CAHIERS *Mais, à voir vos films, on a l'impression que vous êtes complètement désespéré quant à la solution possible de cette contradiction ; tous se terminent sur un échec...*

HANI Ce n'est pas très important qu'on arrive à s'en sortir ou qu'on échoue ; il se peut que, quand on arrive vraiment à s'en sortir, on n'ait plus de raison ni d'envie de vivre. Ce qui est important, c'est l'effort pour s'en sortir.

Evidemment, on peut considérer ces fins comme des échecs ; mais il ne faudrait pas croire que la mort par exemple soit forcément un échec. Ce que je voulais décrire, c'est ce garçon qui fait un certain nombre d'expériences plus ou moins réussies, se masturbe, etc., expériences qui sont pour lui la vie.

Ma recherche de la « vérité humaine » n'a rien d'une réflexion philosophique ou métaphysique. Mais faire un film, c'est déjà une expérience de recherche : par le contact avec les acteurs, les techniciens, etc., on arrive parfois à découvrir une capacité qu'on n'aurait jamais imaginée jusque là. Par exemple, la fille qui joue dans *Premier Amour*, est dans la vie une jeune fille de bonne famille, qui n'avait jamais vu de strip-tease, qui ne savait même pas que ça existait ; et lorsqu'on l'a emmenée voir le strip-tease, elle était tellement choquée qu'elle n'osait pas regarder la fille déshabillée ; la deuxième fois, elle faisait semblant de ne pas regarder, mais elle regardait à travers les doigts... Au Japon on a pensé que j'avais pris une strip-teaseuse pour faire le rôle, alors que ce n'est pas du tout le cas, et on peut dire qu'un instinct sexuel, un désir, caché chez elle, s'est manifesté dans le film. C'est mon métier de découvrir et de faire sortir ce genre de choses cachées. Les techniciens et les acteurs créent une équipe, ça forme une espèce de vie commune, de groupe, d'où sortent des possibilités nouvelles. La même chose s'est passée sur *La Mariée des Andes* ou sur *Bwana Toshi*...

CAHIERS *Comment vous est venue l'idée d'aller filmer dans ces pays : par hasard ? ou bien est-ce des pays que vous connaissiez avant ?*

HANI Ce sont deux régions où je rêvais d'aller depuis mon enfance : ce sont des pays de civilisations très différentes de la nôtre. J'ai été en Afrique pour la première fois de ma vie pour le tournage de *Bwana Toshi*, et je ne savais même pas si je pourrais trouver sur place les gens pour jouer dans le film ; mon entourage était très hésitant ; mais j'étais sûr de faire une expérience intéressante, et je suis parti... Une des raisons pour lesquelles j'aime tant faire des films, c'est que dans le groupe qui se forme au tournage de chaque film, qui est un groupe qui n'existe que pendant le temps d'un travail précis, six mois, pas plus, on trouve des nouvelles possibilités à chaque fois.

CAHIERS *Est-ce que vos films sont très écrits au départ, ou bien comptez-vous plutôt sur l'improvisation que va produire un tel groupe ?*

HANI Je fais un découpage avant de tourner le film, mais l'important pour moi n'est pas de faire ce découpage, mais en le faisant, d'y penser, de réfléchir au film. Le scénario précis est important pour faire comprendre aux techniciens



Hidari Sachiko et Okada Eiji dans « Elle et Lui ».

quelle était mon idée, mon intention ; ça n'a pas tellement d'importance par contre, que les acteurs soient au courant du découpage. Dans le cas de *Premier Amour*, je leur ai montré le découpage, mais je le leur ai retiré tout de suite, je ne le leur ai pas laissé, parce que ce n'est pas nécessaire pour les acteurs. Par exemple, en Afrique, les gens s'en fichaient plutôt de ce qui se passerait, parce qu'ils vivent avec la perspective quotidienne du risque d'être mangé par des lions, ils ne savent jamais ce qui leur arrivera le lendemain, alors a fortiori, ils n'avaient pas envie de savoir la fin du film à l'avance... Donc je ne les ai pas mis au courant.

CAHIERS *Dans vos deux films « exotiques », le personnage central Japonais se trouve un peu, au départ, en position de « colonisateur » ; il arrive avec certaines habitudes d'un pays très industrialisé, et se trouve en décalage par rapport au pays où il arrive. On a l'impression que ce qui vous intéressait dans ces deux films, c'est un personnage en situation de supériorité. Est-ce que c'est important pour vous, ce problème du Japonais à l'étranger en tant que colonisateur ?*

HANI Ce n'est pas important : dans *Bwana Toshi*, le Japonais qui arrive imbu de sa supériorité, découvre au contact des Africains que sa supériorité n'est pas réelle, et il arrive même à se trouver ridicule... Il y a évidemment une critique de cette mentalité colonisatrice, pas seulement des Japonais, de tous les pays civilisés ; en ce qui concerne le Japon, il vaudrait mieux parler de mentalité dominatrice que colonisatrice. Bien sûr, le film critique cette attitude dominatrice.

CAHIERS *Et on a l'impression que c'est l'individu qui paie pour les fautes de son pays...*

HANI C'est un point de vue très intéressant pour moi. Tout bien réfléchi, ce n'était pas mon intention au départ, mais c'est vrai que, non seulement dans *La Mariée des Andes* mais aussi dans *Elle et lui*, il y a un personnage qui porte en quelque sorte toutes les fautes de ses ancêtres et qui essaie de les racheter.

Au fond, je suis attiré par ce genre de gens, qui s'excluent d'eux-mêmes de la société. C'est en rapport avec la question de la mort. Par exemple, je pense que le personnage de *La Mariée des Andes* pressent dès le début qu'il va mourir ; on peut considérer que ce personnage c'est un homme déjà mort, du fait qu'il vit ainsi en dehors de la société. Par rapport à la conception normale de la vie en société, c'est un homme déjà mort. Sûrement, je n'ai pas la même notion de la mort qu'un occidental, mais c'est ma façon très personnelle de voir l'histoire, ainsi, à travers les yeux d'un homme déjà mort. Il ne faudrait pas croire que ce soit là une conception, disons, orientale. C'est vraiment une conception personnelle. Pour moi, le sacré est ce qui dirige cet homme, ce qui le conseille ; ou, si vous voulez, pas le sacré, l'absolu. Ce n'est pas lui qui a consciemment la volonté de conseiller, d'aider les autres ; mais le fait qu'un type comme lui existe est une façon de conseiller les autres.

Propos recueillis à Paris en octobre 1969 par Jacques Aumont, Pascal Bonitzer et Sylvie Pierre ; traduits par Mme Yumi Govaers.

Berlin

Ce bref entretien, enregistré lors du festival de Berlin en juillet 1969, portait exclusivement sur *Aido*. Trop rapide, il nous paraît cependant intéressant de le publier tel quel, pour les confirmations et les démentis qu'il apporte aux deux autres (Tokyo, Paris), plutôt que de tenter une synthèse hypothétique et d'ailleurs abusive, les déclarations de Hani, volontiers contradictoires, n'étant pas celles d'un théo-

ricien, et ne pouvant donc en aucune façon être considérées hors des lieux, dates et circonstances de leur production.

CAHIERS *Quelle était votre intention en situant le sujet d'*Aido *à l'époque contemporaine, alors que le scénario est tiré d'une vieille légende chinoise ?*

HANI En effet, l'origine du sujet de *Aido* est dans les « Contes Extraordinaires du Pavillon du Loisir » de P'ou Song-ling, volumineux recueil de légendes fantastiques de la Chine du XVII[e] siècle. De l'un de ces contes, l'écrivain Kurita Isamu a tiré une pièce de théâtre « moderne ». Mais avant de lire l'œuvre de Kurita, j'avais vu aux Etats-Unis un court-métrage réalisé par un jeune indien d'Amérique, et qui m'avait fasciné : ce garçon avait filmé tout simplement les forêts, le paysage, la lumière — et ce faisant, il filmait la vie et la mort dans la nature. Et c'est sans aucun doute grâce à ce film que j'ai pu sentir la pièce de Kurita et la légende fantastique chinoise, ce qui m'a amené enfin à traiter du thème de la vie et de la mort.

Kurita est une sorte d'esthète ; son style est très recherché, voire prétentieux, et en écrivant le scénario avec lui, j'ai dû garder les dialogues assez « prétentieux » de sa pièce. Mais ce qui m'a intéressé dans cette légende chinoise, et que j'ai essayé de développer dans mon film, c'est une conception extrême-orientale de la *sensualité.*

CAHIERS *L'expression de cette sensualité, dans votre film, prend des formes très recherchées, très « précieuses » : est-ce simplement par fidélité à l'esprit du texte, dont ce serait une sorte d'illustration, ou de transposition ?*

HANI La pièce de Kurita est très fournie en dialogues ; elle est faite uniquement sur des dialogues d'esthète et de philosophe. J'ai essayé d'exprimer par l'image seule la même conception de la sensualité ; mais l'image et le texte sont toujours en correspondance.

Le point de départ était vraiment l'impression que m'avait faite le film de ce garçon dont je vous ai parlé tout à l'heure. C'est le premier film d'un garçon de 17-18 ans, qui a pour la première fois de sa vie regardé la nature à travers l'objectif d'une caméra. C'est donc un film extrêmement naïf, alors que le cinéma est un produit de notre civilisation. Mais je crois que l'homme peut devenir, hors de cette civilisation, capable de regarder, de se prolonger naturellement dans la nature, dans le monde de la mort.

CAHIERS *Bien qu'il ait, pour reprendre votre distinction, des aspects « naïfs », votre film est pourtant du cinéma « produit de la civilisation »...*

HANI Dans le fond de mon attitude, il y a sans aucun doute une sorte de philosophie négative, passive, de l'acceptation, qui est une force très orientale, et fondamentalement japonaise. Ce qui contredit évidemment le côté très moderne, disons européanisé, de la civilisation japonaise. Par exemple, les intellectuels japonais ont un esprit tout à fait modernisé. Mais même dans cette adaptation au moderne, je crois qu'il y a quelque chose de très indéfini, inconnu, archaïque. Et je voudrais justement exprimer cette force passive de la civilisation japonaise.

CAHIERS *Pensez-vous que cette fascination de la mort dont vous parlez soit une caractéristique des Japonais ? On la retrouve en tout cas dans tous ceux de vos autres films qu'on a pu voir en Europe, et surtout dans ceux où vous entrez en contact avec des civilisations « différentes », comme* La Mariée des Andes *ou* Bwana Toshi...

HANI Cette fascination de la mort n'est pas évidente comme phénomène social, et pour ma part, éduqué dans la civilisation moderne, je n'ai jamais pensé qu'il y ait en moi cette fascination. Il est donc très probable qu'elle fait partie du caractère des Japonais. A mon avis, elle constituait au fond l'essence de la beauté pour l'Orient. Mais dans le processus de modernisation de notre société, il fallait se libérer de ce fardeau esthétique et moral : il fallait bien rompre avec l'intimité entre la vie et la mort, qui animait la pensée japonaise, c'est-à-dire, affirmer l'*individu* comme être vivant. La *vie* est intégrée dans la société moderne, même technologique ; d'autre part, la *mort* est dans la nature. Les Japonais se sont trouvés d'un coup dans une civilisation de technologie. C'est pour cela sans doute que nous avons encore le sentiment très fort de trouver la mort dans la nature.

CAHIERS *Il y a beaucoup de points communs, de ce point de vue, entre tous vos personnages depuis* Elle et Lui *: un côté trop gentil, rêveur, complètement inadapté à l'entourage. Des personnages pour qui la seule solution semble toujours être une sorte de fuite de la vie...*

HANI En effet, dans *Elle et Lui,* comme dans *Premier Amour, version infernale,* j'ai déjà exprimé cette philosophie passive, négative, à l'égard de la vie et la mort. En tant qu'homme moderne, je ne peux pas renier cette conception « japonaise », mais je veux l'absorber, la surpasser, en l'acceptant dans une certaine mesure. La femme de *Elle et Lui* avait l'intention de la surpasser ; par contre le héros de *Aido* se laisse fasciner par la mort, tout en comprenant le danger de cette soumission. Mais il affronte ce qui lui fait peur, et c'est la première étape pour la dépasser.

De même, par exemple, dans *La Mariée des Andes,* le personnage incarné par Ancermo Fukuda, qui vit dans un village perché en plein cœur des Andes, est presque intégré dans l'histoire de la nature elle-même. Yamada Koichi a écrit une chose très juste, disant qu'« on sait dès le début que cet homme doit mourir naturellement dans la nature ». Dans *Aido*, cette fascination de la mort, cette fusion avec la nature, est plus évidente. On me reproche d'avoir trop recherché la beauté plastique de l'image, mais ce n'est pas une beauté purement décorative. Je voulais filmer, non pas le visible, mais l'invisible : la lumière, l'air, le reflet, le temps, l'ombre, etc.

CAHIERS *Mais, cette « mort dans la nature », vous ne pensez pas que c'est une fuite un peu facile de la réalité ?*

HANI Accepter cette mort dans la nature est caractéristique de la philosophie japonaise. En ce sens, les Japonais peuvent rester non-modernisés. Mais d'autre part, il me semble, c'est justement par cette attitude d'acceptation totale que les Japonais ont atteint ce degré de développement économique. Les Japonais se sont faits en acceptant tout, comme Aido. Cette attitude passive est en effet un ressort de la pensée orientale. Ainsi les Japonais ont pu accepter et adopter la technologie bien avant l'Europe ou l'Amérique. Je voudrais bien analyser et comprendre le mystère de cette attitude passive, illogique, qui semble faible mais est en réalité très forte. C'est un côté « végétal » de notre civilisation qui me fascine. A mon avis, il y a chez tous les Japonais, à la fois l'esprit fondamentalement archaïque d'avant l'ère Meiji, et l'esprit modernisé, européanisé, d'après Meiji. Aido est comme une amibe : elle couche facilement avec n'importe qui, et elle se retrouve elle-même en chacun. C'est une existence sans *individu.* Mais Shusei, le héros, résiste à cette absence de l'*individu,* comme d'ailleurs tous les intellectuels japonais après Meiji.

CAHIERS *Ce sentiment de la mort qui traverse votre film est lié aussi à une forme d'érotisme, que l'on pourrait presque rattacher au « fétichisme », et fondée sur l'effleurement, la sensibilité extrême au toucher, au moindre frôlement...*

HANI Mon film est fondé sur le reniement total de la possession : le protagoniste ne peut absolument pas arriver à posséder la femme de son rêve. Donc le sens du toucher devient pour lui extrêmement important. Ce qui m'a le plus intéressé dans la légende originale de *Aido,* c'était pour ainsi dire, la généralisation de la sensualité. Le refus total de possession est l'essentiel de *Aido.* Je suis parti de cette seule idée, qui m'avait plu, de même que dans *Premier Amour,* le point de départ, c'était une courte scène où le garçon connaît une extase, ou encore une scène où, en se masturbant, il s'envole jusque dans un univers fantastique...

(Propos recueillis par Jacques Aumont et Yamada Koichi ; traduits du japonais par Yamada Koichi.)

Tokyo

QUESTION *Vous avez commencé dans le cinéma avec des courts métrages documentaires comme* Les Enfants en classe, Les Enfants qui dessinent *: aviez-vous l'intention de rénover le film culturel ou le film éducatif traditionnel ?*

HANI SUSUMU J'ai fait ces films-là avec une attitude de non-professionnel. Tous les jours pendant un an, j'ai fréquenté l'école avec mon équipe pour filmer *Les Enfants qui dessinent*. Un jour les enfants sont venus nous voir et l'un d'eux m'a dit : « Tonton, pourquoi venez-vous à l'école ? ». Je lui ai répondu que nous venions tourner un film. « Tourner un film ? » m'a dit l'enfant, « Vous plaisantez ? Un film, ça ne se fait pas comme ça ! ». Il savait comment un film se fabriquait en lisant les magazines pour enfants. « Votre manière de faire un film est trop différente de la façon générale. Avouez, tonton, je sais pourquoi vous fréquentez l'école. Vous êtes adulte mais vous n'avez pas assez d'intelligence. c'est pour ça qu'on vous a commandé de revenir étudier à l'école dès la plus petite classe. Mais comme vous avez honte de ça, vous faites semblant de venir faire un film, n'est-ce pas ? »

Eh bien, c'est dans cet esprit-là que j'ai tourné ces films, ce qui était sans doute très différent de la tendance générale des films documentaires et éducatifs de l'époque.

Les Enfants en classe a été filmé, par principe, au téléobjectif. Je m'intéresse extrêmement au jeu, à l'expression des visages. Ce n'est pas exactement le jeu fabriqué des acteurs sur la scène, mais plutôt le jeu spontané qu'il y a dans les actes de l'homme. Je voulais saisir cela en gros plan en profitant des qualités du téléobjectif. Jusqu'alors, les cinéastes n'avaient pas fait très attention à l'impact de chaque plan, et attachaient plus d'importance à la continuité composée de plusieurs plans. J'ai pensé qu'il devait y avoir une sorte d'espace propre à chaque plan-image. Par exemple, il y avait un enfant qui, seul pendant la classe, construisait une maison en papier. Lorsqu'on filmait en gros plan le visage de cet enfant, on pouvait vraiment croire qu'il était un grand savant s'occupant d'une expérience grandiose. C'était émouvant. Mais pendant ce temps-là, les autres enfants autour de lui étudiaient le japonais, c'est pour ça qu'il a été grondé pour sa mauvaise conduite. Mais, pris en gros plan, il était vraiment studieux ! Moi, j'ai sympathisé avec ce genre d'enfants qui tendent à se promener entre la réalité et l'imaginaire et à se séparer ainsi du groupe auquel ils appartiennent. L'espace psychologique de ce genre d'enfants correspond bien à l'espace sans profondeur du téléobjectif.

QUESTION *Vous ne croyez donc pas au montage...*

HANI Si, j'y crois. Mon court métrage *Le Temple Horyu-Ji* est exactement un film de montage. Mais en général, c'est vrai que je ne m'intéresse pas tellement à la technique du montage. Je ne peux pas croire qu'un film devienne meilleur s'il est bien monté. Ce qu'on appelle le montage en tant que technique cinématographique, c'est, pour ainsi dire, d'assurer, de confirmer par exemple le lien entre les actes d'un homme qui fait une action dans un but. Mais je ne crois pas que cela confirme l'existence de l'homme. Je suis peut-être pessimiste... J'ai essayé de rechercher le raccord, c'est-à-dire le passage d'une action à l'autre dans le montage d'un film. Chose curieuse, en raccordant exactement la dernière image d'une action avec l'image suivante de la même action, cela donne une impression de faux-raccord, d'une même action visuellement redoublée. Il faut avoir un trou, une coupe pour qu'on voie une même action raccordée. Je crois que ce mystère du raccord a des rapports avec une sorte de discontinuité, d'élans propres aux actes de l'homme. Cela a à voir non seulement avec la façon de penser le cinéma du cinéaste, mais aussi à sa façon de penser la vie en général. De toute façon, jusqu'alors, dans une dramaturgie cinématographique, par exemple dans les films de Wyler, on avait pris l'homme pour un caractère fixe, inchangeable et on considérait cela comme artistique. Mais je ne peux pas croire que le caractère de l'homme ne change jamais...

QUESTION *Le mélodrame est justement basé sur cette conception du caractère humain « inchangeable » : l'héroïne au cœur pur garde cette pureté jusqu'au bout et ce qui évolue, c'est la situation qui l'entoure...*

HANI Oui ; justement dans un mélodrame, l'équilibre entre caractère et situation est absolument établi. Mais, dans la vie, un caractère n'est qu'un rôle. Et un rôle n'est pas toujours une existence. L'existence est beaucoup plus complexe. Je pense qu'un homme a beaucoup de rôles pour exister dans la vie. J'étais donc contre le montage psychologique du film de fiction traditionnel.

QUESTION *L'éducation, telle qu'elle est encore conçue, consiste à nous transmettre simplement l'ensemble des connaissances accumulées dans le passé et à former ainsi l'homme sur le modèle de l'homme du passé. Cette conception traditionnelle de l'éducation en arrive aujourd'hui à un point de rupture, la contestation universitaire nous le montre. On a dit que vous aviez été éduqué très librement, très loin de ce système d'éducation traditionnelle, dans une école spéciale, fondée et dirigée par votre grand-père : « L'Institut de la Liberté ». D'ailleurs vos parents eux-mêmes, M. Hani Goro et Mme Hani Setsuko, sont des pédagogues.*

HANI L'Institut de la Liberté avait pour principe l'éducation « spartiate ». Par exemple, la lecture des livres était complètement méprisée ; en revanche, le travail physique et pratique était très estimé. Mais moi, j'étais plutôt un enfant préoccupé par la lecture et qui aimait se promener entre réalité et imaginaire. Je détestais donc cet Institut de la Liberté et voulais essayer tout le temps de m'évader de la classe. Lorsque j'étais lycéen, j'ai même tenté de me suicider en me jetant du toit. Je me suis cassé les jambes et j'ai pu m'absenter un an du lycée...

J'étais un des petits-fils du président-directeur de l'Institut, mais on a voulu à un moment m'expulser de l'école car, à l'époque, on parlait beaucoup de la rénovation du système scolaire et j'avais organisé pour ma part un groupe de « révolutionnaires ». Bien sûr, ma situation était assez délicate. Mes parents respectaient beaucoup mes grands-parents, mais ils s'opposaient radicalement sur le plan idéologique. Mes grands-parents étaient chrétiens. Mon père était marxiste et athée. Ma mère était au début chrétienne, mais l'amour conjugal l'emporta sur l'amour paternel, elle a été de plus en plus attirée idéologiquement par son mari. Quand j'avais douze ans, les gendarmes sont venus arrêter mon père, mais il s'était déjà enfui à Shanghaï, ou ailleurs. Puis ma mère est partie rejoindre son mari en abandonnant ses enfants — ma petite sœur et moi. Nous gardions seuls la maison. Tout Tokyo était bombardé. J'ai creusé avec ma sœur un grand trou pour y construire un abri antiaérien. Nous sommes allés acheter des patates, mais beaucoup de gros rats sont venus nous attaquer pour les manger, ce qui nous a fait vraiment peur. J'ai pourtant osé combattre ces gros rats... Et puis un matin, les gendarmes sont venus chez nous. J'ai compris tout de suite qu'ils venaient arrêter mon père. Je n'aimais pas du tout mon père, et j'ai eu tout d'un coup un accès d'amour paternel... et j'ai caché tous ses manuscrits pendant que ma sœur emmenait les gendarmes au bureau. J'étais contre mon père, mais aussi contre le pouvoir de la police. Je n'ai donc pas résisté à mon père et lui ai pardonné, car, lui, luttait contre le pouvoir de la police.

QUESTION *Est-ce que cette expérience de votre adolescence a influencé votre cinéma ?*

HANI J'ai plutôt essayé d'oublier cette expérience de mon adolescence en faisant du cinéma. En oubliant tout cela, j'ai tenté de devenir un autre homme. Mais d'après l'idéologie de l'Institut de la Liberté, cette idée doit être méprisée. Et elle est méprisable même du point de vue marxiste de mon père. Même ma femme (l'actrice Hidari Sachiko) n'aime pas ma pensée, et quand je lui ai parlé de ma tentative de suicide, elle s'est beaucoup fâchée et m'a dit qu'elle n'avait jamais imaginé que je puisse être un tel homme. Pendant très longtemps j'avais caché à ma femme cette histoire de tentative de suicide, mais j'ai un peu vieilli et j'ai donc décidé de rejeter toute ma honte.

QUESTION Premier Amour, Version Infernale *est-ce, par exemple, un résultat du fait d'avoir « rejeté toute votre honte » ?*

HANI Un petit peu... mais pas encore tout à fait. Je pense qu'il faut encore beaucoup d'efforts pour surmonter son « moi ».

QUESTION *Sur le mur de la chambre du jeune héros de* Premier Amour, Version Infernale, *on voit un papier sur lequel*

est écrit « surmonter le moi ». Mais qu'est-ce donc que le moi à surmonter ?

HANI C'est délicat... Ceci ne fera pas réponse, mais voilà : je m'intéresse actuellement aux problèmes de la civilisation, de la technique, au computer par exemple. Mais je ne suis pas aussi optimiste que les futuristes japonais. Je ne peux pas croire qu'avec l'évolution de la science, l'humanité se développera naturellement. Je ne pense pas que l'existence humaine soit définie par l'*extérieur*. L'*intérieur* et l'*extérieur* réagissent réciproquement pour assurer une existence. Mes films sont donc un espace ouvert à la fois à l'*extérieur* et à l'*intérieur*. Evidemment les producteurs n'aiment pas cela, car ils sont inquiets à l'idée qu'un film puisse se modifier constamment. Tous les éléments peuvent entrer dans le champ de mon film, car l'espace de ce champ est entièrement ouvert. Je fais toujours très attention au champ et je veux qu'il ait un espace libre assez ouvert pour que tout puisse s'y engager de l'extérieur. Je ne découpe pas la réalité en définissant un champ, c'est une composition instable de l'espace du champ, mais...

QUESTION *Cela fait penser à la composition du champ sans centre des films néo-réalistes italiens...*

HANI Le champ imagé des néo-réalistes italiens avait plutôt rapport à une réalité disloquée de l'époque. Dans mes films, c'est plutôt mélanger des éléments divers que je veux. J'ai tenté consciemment de créer cet espace du champ librement ouvert pour la première fois dans mon deuxième film *Une vie bien remplie*, où des personnages peu importants jouent un rôle assez important. Comme je n'ai pas aimé le roman original d'Ishikawa Tatsuzo, je me suis sans aucun doute intéressé aux détails contingents de l'histoire. Je veux créer toujours un espace qui accepte tout.

QUESTION *Mais nous avons plutôt l'impression qu'un film comme* Premier Amour, Version Infernale *est composé de champs clos.*

HANI Si l'espace de ce film n'est pas très librement ouvert, c'est sans doute qu'il reflète beaucoup ma conception du sexe. La scène que je préfère dans ce film est celle où le jeune garçon se masturbe et s'envole dans un délire fantastique. Dans ma conception du sexe, il y a sans doute une sorte de peur. De toute façon, le rôle de l'imagination y est très important. Je ne crois absolument pas aux histoires « héroïques » sexuelles.

QUESTION *Vous voulez dire par là qu'on ne doit pas jouir trop facilement du sexe ?*

HANI Je ne mets évidemment pas un interdit religieux ou moral sur l'acte sexuel, mais je veux y trouver une sorte d'ordre des choses par lequel les hommes cherchent toujours la possibilité d'établir un contact avec les autres. Dans l'acte de faire des films, j'ai eu la même impression de trouver petit à petit cette liberté de contact avec autrui. Mais elle est très furtive et peut n'être qu'une illusion. C'est-à-dire que je ne peux pas croire que l'existence de deux sexes différents, un masculin et un féminin, détermine facilement l'acte sexuel. J'ai l'impression même que cette différence le rend instable... Donc une sorte d'histoire héroïque sexuelle me paraît être vraiment irréaliste. Un play boy, par exemple, peut croire — et c'est bien là son droit — qu'il accomplit des actes héroïques sexuels, mais il est possible qu'en réalité, il n'y ait aucun contact véritable, c'est-à-dire que son acte ne soit pas du tout ordonné, socialisé. De toute façon, le problème du sexe se situe certainement dans un domaine très important, difficile, de l'existence humaine.

QUESTION *Qu'est-ce que la femme pour vous dans ce problème du sexe ?*

HANI Il y a chez moi un féminisme très fort. Mais je me pose la question de savoir s'il est né chez moi de la peur du sexe féminin, ou bien si je suis attiré par le côté « petit garçon » que je trouve le plus souvent chez les femmes... Les deux sont possibles ; ainsi, j'aime beaucoup ce côté « petit garçon » chez une femme tout en ayant à la fois très peur et beaucoup d'admiration pour tout ce qui n'est pas lui. D'ailleurs, l'écrivain Inagaki Taruho disait de la femme qu'elle n'est que le prolongement et le remplacement du petit garçon : elle est l'éternel garçon.

QUESTION *La femme, dans vos films, est toujours très docile, même trop aveuglément docile à l'ordre social, au « système »...*

HANI C'est-à-dire que le réalisme dans mes films est figuré par l'espace ouvert à tous temps et à toutes directions. C'est un réalisme sans point fixe, et dont le point de vue est toujours réversible. Toute mon existence, tout mon « moi » est extrêmement instable, mais mon entourage, la société dans laquelle je vis l'est plus encore. De ce point de vue, mes films sont très différents du néo-réalisme italien dont l'idée de base était une foi absolue dans la réalité sociale. Au début je ne pouvais pas faire un film documentaire naïvement basé sur la réalité de l'objet, à ce moment-là tout était incertain pour moi. Puis la femme m'est apparue très stable et fidèle jusqu'à ce qu'elle m'ait fait peur.

QUESTION *Que pensez-vous de la trahison ?*

HANI Comme je vous l'ai dit tout à l'heure, il me semble que tout acte d'un homme n'est qu'un jeu, qu'un rôle...

QUESTION *Vous ne croyez donc pas à l'amitié entre hommes, à l'amour entre homme et femme ?*

HANI Ce n'est pas cela. Pour moi, savoir ce que je peux faire et comment je peux faire quelque chose pour l'autre, est beaucoup plus important que ce que je demande à l'autre de faire pour moi. Il me paraît beaucoup plus attirant d'aimer que d'être aimé. La trahison est donc une chose secondaire pour moi.

QUESTION *Et par exemple, que pensez-vous de quelqu'un ou quelque chose que vous ne pouvez pas aimer pour vous-même, seul, comme la politique, ou l'Etat ?*

HANI Je pense que d'ici vingt ans une réaction contre la politique démocratique va se faire dans le monde, et on en arrivera au choix entre deux directions : ou une politique régie par computer, ou la renaissance d'une politique religieuse, d'un Empire antique. De toutes manières, l'une ou l'autre ne sera qu'une forme de fascisme. Le problème sera alors pour nous de savoir contre laquelle il sera le plus facile de lutter. Il est impossible pour un homme d'aimer le système social. Donc c'est dans ce domaine-là, dans nos rapports avec la politique qu'il faudra savoir exploiter activement et efficacement notre « rôle », notre « jeu » dont je vous ai parlé tout à l'heure. Car cette liberté de jouer des rôles sera de plus en plus limitée au fur et à mesure du développement de l'ordre social, du système politique.

QUESTION *Mais comment expliquez-vous la façon de vivre du personnage de l'homme au chien dans votre film* Elle et Lui *? C'est un homme qui a manifestement abandonné toute lutte contre la société et qui vit un peu comme un ermite...*

HANI J'avoue que je suis très attiré par la façon de vivre de cet homme, un peu hippy. Lorsque *Une vie bien remplie* est sorti aux Etats-Unis, ce sont des étudiants, de jeunes militants d'extrême-gauche qui l'ont bien aimé. J'ai connu pas mal de jeunes militants des Black Panthers qui ont adoré mon film, me disant qu'ils avaient partagé le même désespoir qui traversait le film... Je veux dire que souvent je vis dans une réalité de plus en plus imaginaire que je ne sais plus distinguer d'avec la réalité réelle. Par exemple, je tombe amoureux d'une femme, mais plus je suis amoureux d'elle, plus je crée dans mon imagination une autre femme... et je m'aperçois soudain que dans la réalité l'amour avec elle n'est plus possible. J'aime donc souvent me réfugier dans l'imaginaire comme le jeune garçon de *Premier Amour, Version Infernale*. J'adore voir l'espace de la réalité s'écrouler, j'adore cette naïveté imaginative volontaire. Mais ce n'est qu'une résolution à huis clos qui tend à devenir une routine. Dans mon esprit, je m'interdis de faire fermer ainsi l'espace de la réalité.

Je pense que l'existence ne doit pas être toujours liée au rôle. Les hommes doivent toujours vivre en faisant une sorte de différence entre existence et rôle, c'est là leur véritable façon de vivre. Chez un hippy ou un ermite, il n'y a justement pas cette différence entre le rôle et l'existence. C'est donc une position établie et assumée au sein d'un système ou d'un antisystème. J'ai beaucoup de sympathie pour cette façon de vivre, mais je suis sûr que c'est une erreur...

On pense en général qu'un homme est une existence indi-



Atsumi Kiyoshi dans « La Chanson de Bwana Toshi ».

viduelle, ou bien historiquement ou bien culturellement, etc. Mais j'ai l'impression que, surtout chez la race japonaise, l' « individu » n'existe pas. Il n'y a pas un autre pays qui, comme le Japon, absorbe et digère aussi facilement toutes les modes, tous les arts, toutes les langues... Cette souplesse peut conduire à la possibilité qui permettra aux Japonais de s'adapter à une société future d'après le XXe siècle.

QUESTION *Quand on voit* Premier Amour, Version Infernale, *on assiste à des actes de gens insolites comme, par exemple, un homme qui se déshabille dans la rue en plein jour. C'est amusant, mais nous ne comprenons pas très bien votre attitude et sommes donc un peu consternés. Vous semblez libéré de toute morale, mais croyez-vous que les hommes puissent être aussi facilement libérés que vous ?*

HANI Je ne comprends vraiment pas l'idée de *libérer* l'homme parce que je pense qu'il est *déjà libéré*. Tous les problèmes sont là : au-delà de la libération de l'homme. Et, chose incroyable, seuls les intellectuels sont très en retard, ils réfléchissent trop et en restent toujours au stade de ce problème primitif de la libération de l'homme.

QUESTION *Connaissez-vous des cinéastes ou des artistes de la même « génération » que la vôtre ?*

HANI J'ai justement ce défaut de manquer totalement du sens de la même génération. Je ne me sens jamais aucun lien commun avec les intellectuels du cinéma ou d'autres genres...

QUESTION *Allez-vous souvent au cinéma ?*

HANI Je vais de temps en temps voir des films « roses », des « éroductions » pour lesquels je ne regrette pas de payer mon billet. Ils ne sont en fait ni érotiques ni sexuels, mais ressembleraient plutôt aux émissions documentaires sociales de la télévision. Ce n'est pas désagréable à voir. Ils sont très sérieux, même très humanistes ! Mais rien de plus. Je vois quelquefois des films commerciaux étrangers, parmi lesquels j'ai vu récemment *Rosemary's Baby* de Polanski qui m'a intéressé : cette inquiétude jamais stable de la jeune héroïne m'a ému. *Masculin-Féminin* de Godard m'a aussi très impressionné. J'ai senti dans ce film le temps de la jeunesse. La scène où Jean-Pierre Léaud prend un micro pour enregistrer sa voix sur un disque et où il commence à dire « je t'aime... », mais ne peut pas continuer et crie soudain « Attention, atterrissez piste n° 3... » ou quelque chose comme ça. C'était vraiment impressionnant. Pour moi c'est le plus beau film de Godard.

QUESTION *Que pensez-vous du cinéma politique, par exemple d'Ogawa Shinsuke, qui était d'ailleurs votre camarade à l'époque du Groupe Iwanami Eiga ?*

HANI Je n'ai vu aucun des films d'Ogawa, seulement quelques films tournés par de jeunes manifestants américains que j'ai beaucoup aimés. Ces films sont formidables, non pas politiquement, mais parce qu'ils représentent une inquiétude des étudiants manifestants...

QUESTION *Croyez-vous à la valeur et à l'efficacité du film d'*agit-prop ?

HANI Qu'est-ce que c'est qu'un film d'*agit-prop* ? Un film comme ceux d'Eisenstein ? Les films d'Eisenstein sont, je crois, très bien faits, très utiles en tant qu'outils intellectuels, mais je pense qu'un véritable film politique doit être plus *scientifique*.

QUESTION *On dit qu'Eisenstein voulait réaliser « Le Capital » de Marx. L'exemple d'un film politique* scientifique, *comme vous le dites, serait-il proche de cela ?*

HANI Non, pas tout à fait. La science n'est pas une vérité permanente, mais une hypothèse du moment. J'admets évidemment ce genre de films, mais moi, j'aimerais faire des films un peu plus complexes, un peu plus vrais...

Propos recueillis à Tokyo en 1969 *par Yajima Midori, Yamada Koichi et Watanabe Takenobu ; traduits par Yamada Koichi et Jane Cobbi.*

« PREMIER AMOUR, VERSION INFERNALE ».

Premier amour, version infernale

par Pierre Baudry

Nombreux sont les films qui « parlent de » psychanalyse, ou qui font intervenir la psychopathologie comme ressort de l'action. Mais on doit les distinguer de ceux, bien plus rares, qui développent une fiction freudiennement exemplaire, sans pour autant que celle-ci *signale* forcément son exemplarité (ni, d'ailleurs, que ce caractère soit à tout coup l'effet d'une *décision* des cinéastes : de même, Jensen n'avait sans doute pas lu Freud pour écrire sa « Gradiva »). Ces films peuvent être dits « psychanalytiquement lisibles », mais, à leur égard, le juste travail critique ne consiste pas en une extraction de symptômes : outre qu'une telle méthode tend à réduire la psychanalyse à une Clef des Songes, elle méconnaît qu'elle ne fait alors que *répéter* le travail des cinéastes (et des scénaristes plus que des réalisateurs), elle oublie le caractère *représenté* de ce dont elle parle (par exemple qu'« inconscient » doit toujours y être entendu dans un sens analogique), elle perd de vue qu'un film est un texte. Ce n'est rien de dire qu'un film est psychanalytiquement lisible, encore faut-il voir quelle cinématographie en est le résultat (1). Analyser ce genre de films, c'est moins « traduire » sa fiction en termes de symptômes que définir son écriture.

Or, *Premier amour, version infernale*, est l'un d'eux : de bout en bout, et de la manière la plus explicite, le film ne fait que raconter l'histoire d'un déni (Verleugnung) de la castration et de sa reconnaissance. On peut même dire que ce sens gouverne à ce point la fiction qu'il est impossible d'accorder à cette dernière la moindre cohérence ou précision, sinon en articulant sa vision et son écoute à un savoir psychanalytique. A moindre prix, *Premier amour, version infernale* ne serait qu'un mélodrame brouillon, entrecoupé de séquences érotiques.

Il y a effectivement, dans la vie du personnage principal, la matière d'un mélodrame : il est orphelin de père à sept ans, sa mère l'abandonne, il est recueilli mais pas adopté, il subit les indignités de son (faux) père pervers, il est poursuivi et battu par la population, il meurt juste au moment où il trouvait le bonheur... Mais, outre que la catégorie occidentale de « mélodrame » s'est toujours avérée inadéquate au cinéma japonais (que seraient, par exemple, les films de Mizoguchi?), on remarquera que l'« arrière-plan » social devant lequel, dans tout mélodrame, s'opère le déchirement pathétique des personnages, manque totalement en l'occurrence ; non que le « social » soit absent : il a plutôt le statut de *trace* ou de notation, et sa présence est toujours motivée par les nécessités de la fiction « érotique » (ainsi, le métier de Nanami, la jeune fille, est d'être modèle nu. Ce métier est présenté comme « sans complexes », simple, sain, par opposition aux « problèmes » de Shun, le jeune homme ; d'autre part, il permet l'introduction de la théâtralité, du *spectacle* de la perversion, pour l'opposer au caractère intime du désarroi de Shun).

De plus, une des règles du mélodrame est que les personnages y vivent leur situation de manière strictement *imaginaire* (certes, on peut à coup sûr repérer du symbolique dans les mélodrames, mais uniquement au niveau de leur structure) ; à proprement parler, les personnages de mélodrame n'ont pas d'inconscient. Or, de toute évidence, Shun en a un.

Dès qu'il a raconté quelques souvenirs d'enfance, le film se soutient de la logique par laquelle s'organisent leurs rapports, et de leur imbrication dramatique avec les « événements ». On pourra répertorier de ce point de vue les différentes strates (ou instances?) en jeu dans la fiction :

1) Les souvenirs d'enfance de Shun, à savoir :

a) L'absence du père (répétée à propos du père « adoptif » : celui-ci n'est père qu'en simulacre) ; b) La disparition de la mère (répétée dans la neutralité de la mère « adoptive » ; ces répétitions donnant d'ailleurs à la parenté de Shun un vague aspect de « Roman Familial ») ; c) Les attouchements du père adoptif ; d) La mascarade enfantine, aux masques phalliques (là où le Déni est littéralement *mis en lumière*, dans le remplacement du sexe d'une petite fille par celui d'un garçon).

2) Les souvenirs récents de Shun et les péripéties de la « vie réelle » :

a) La petite fille (Mômi) dans le parc aux pigeons : b) Le père adoptif ; c) La devinette, « clef » de ce dont il est question (« En épluchant un chou, on trouve un cœur ; et en épluchant un oignon ? ») ; d) Le « groupe Nanami », c'est-à-dire :

— La séquence à l'hôtel, où se formule pour la première fois le déni de Shun (« En le regardant, ça me fait rire et ça me gêne »).

— Tout ce qui se rattache au Barbu Pervers ; entre autres, la séquence de photographie dans la cave (2), la poursuite et la mort finales.

— Le film 8 mm de l'étudiant nommé Algèbre, au rôle nodal, d'énoncer une absence.

— La réponse à la devinette (posée par la petite fille).

3) Une séquence établissant une nouvelle relation entre le premier groupe et le deuxième : la séance de narcose, où se formule la chaîne associative : « Pigeons (3) - petite fille - pipi - (je la touche) - il me touche », et qui ne peut se terminer que par l'irruption violente de la mère adoptive, devant la révélation insupportable de l'homosexualité de son mari.

Grâce à cette séquence, les flashbacks ne représentent plus des souvenirs proprement dits : le « Je » de Shun cesse d'être autonome et acquiert au contraire un caractère de *produit ;* en bref, dans ces séquences « oniriques », c'est l'inconscient qui parle.

On remarquera que du premier au deuxième groupe se retrouvent certains éléments ; ainsi s'assure leur continuité, et s'établit une sorte de combinatoire, des éléments ayant le pouvoir de *déclencher* la convocation de certains autres (inversement, ils peuvent n'avoir aucune compatibilité immédiate — par exemple, la Mascarade et le Barbu Pervers — distance qui définit la connexité variable des épisodes par rapport au thème central).

C'est assez dire que le sens qui court (la dramaticité) dans *Premier amour, version infernale* est produit par des *articulations ;* cette course du sens est donc, structurellement, un effet de montage ; son insistance est inséparable de son morcellement.

En effet, si le travail du film se définit d'organiser dramatiquement une continuité à travers un matériel psychanalytiquement exemplaire, ce travail opère *dans le même temps* un nivellement de ce qu'il organise : les différentes « strates » signifiantes n'ont aucune prééminence les unes sur les autres ; le symbolique ne se désigne pas comme tel, au contraire, il se prend dans l'espèce de

flottement de la signification qui caractérise, si l'on veut, le « style » du film : le morcellement préserve l'efficacité des signifiants, tout en ôtant à leur succession tout aspect de nécessité (4).

On peut en pointer plusieurs causes : d'une part, les séquences « oniriques » ne sont que très rarement des parenthèses à la « vie réelle », car elles sont là pour avoir des effets sur celle-ci. Le passage d'un registre à un autre est donc bien la continuation du Sens, mais en même temps une violence faite à la continuité de l'expression ; la place de ce passage, n'étant jamais annoncée, possède l'allure d'une rupture arbitraire (même si le va-et-vient, donné dès le début du film comme procédé de narration, n'est jamais là pour *surprendre*).

D'autre part, plusieurs séquences, n'ayant qu'un lointain rapport avec le thème principal, suspendent en quelque sorte ses avatars (citons, par exemple, l'épisode des pommes de terre et celui du disque pour solitaires) (5).

D'autre part encore apparaissent, donnés comme « oniriques », des plans et des dialogues (6) que la suite du film révèlera comme un épisode postérieur de la « vie réelle ». Ces anticipations diégétiques, si l'on peut dire, n'ont pourtant, au moment de leur apparition, aucun caractère d'*annonce* ; elles ne sont pas comme les pièces d'un puzzle dont on prévoit qu'elles doivent s'agencer : au contraire, leur surgissement fait mystère, elles sont là comme *en plus*, purs signifiants sans place assignée dans la chaîne (7).

Enfin, le travail de la photographie, lui aussi, *excède* son rôle signifiant, non qu'elle cherche à « faire joli », ou, indiscrètement, montre son caractère manipulateur : les cadrages obliques, les fondus-enchaînés sur photos fixes, l'arrêt sur l'image (8) sont plutôt là pour abolir ou nuancer la distinction trop radicale : souvenirs-rêves / « vie réelle » : le même traitement étant appliqué à la Mascarade et à la mort de Shun, impose une certaine imprécision quant à leur statut.

Ce flottement général de la signification qui, on le voit bien, met les personnages en position de rôles, de *places* et non de « sujets », permet de repérer une sorte de deuxième niveau filmique, non dramatique celui-ci mais quasi descriptif : d'une prééminence du visible. En effet :

— Le métier de Nanami est d'être *regardée* nue : « c'est un monde simple » et sans problèmes (pour lequel le couple : normal / pathologique subit l'avatar : sérieux / obsédé).

— Ce qu'il y a de traumatique dans l'expérience de Shun est, au cours de la narcose, convoqué par analogie au cinéma (le psychiatre dit : « Vous avez devant vous un écran de cinéma. » Un panoramique quitte Shun pour fixer une surface grise sur laquelle apparaissent des mouvements et des objets petit à petit identifiables).

De ce point de vue, on peut d'ailleurs rapprocher cette séquence du film d'Algèbre, qui serait en quelque sorte sa répétition résolutoire.

— Le film, qui n'arrive pas à finir (Shun, une fois donnée la réponse à la devinette, refait un parcours inverse, pour affirmer sa distance envers ses anciennes fascinations : le père adoptif, la petite fille, les spectacles pornographiques), ne trouve son terme que par une mort *vue :* comme si le nouveau rapport de Shun à la féminité le mettait en position d'être regardé à son tour.

— Aussi bien dans les séquences « oniriques » que dans les spectacles du studio de nus ou de photographie sur la plage, c'est le corps tout entier qui est érotisé par sa visibilité (à l'exception d'ailleurs des parties sexuelles, ceux qui réclament de les voir étant désignés comme obsédés ou pervers), sans pour autant que s'y attache aucun processus de sublimation.

De toutes ces incidences du corps comme objet visible, on peut dire qu'elles *font violence :* leurs interventions se font sous le signe du déchirement, de l'agression, de l'angoisse (ou, inversement, de la dérision). Non d'ailleurs que cela donne en aucun cas au regard le rôle de « fenêtre de l'âme », c'est plutôt que le Désir des personnages a comme terrain privilégié un rapport à la chose visible : le visible leur est traumatique.

Mais le film ne redouble pas cette situation (9), il la démarque : il produit sa fiction par l'irruption continuelle de la corporéité des personnages. Pourtant ces corps, à la limite, sont là comme pures images, comme surfaces. Bref, dans *Premier amour, version infernale* s'exerce une thèse — dont nous ne pouvons décider ici si elle est esthétique ou idéologique (10) — : que l'érotisme, c'est la violence du visible. — Pierre BAUDRY.

Notes :

(1) La grande erreur de mon article sur *Fellini-Satyricon* (n° 219) était de s'en tenir à l'énoncé des évidences.

(2) A y regarder de près, une des séquences les plus humoristiques du film,

— par la dérision des quelques dialogues off : « Il paraît que cette sadique est toubib... Ilse Koch est morte à la prison des femmes... Son fouet était en peau de veau. Elle cherchait les hommes tatoués. Elle les tuait en les piquant pour conserver les tatouages. »

— Par l'aspect grotesque du Barbu Pervers, photographiant frénétiquement puis s'affalant, épuisé, sur une peau d'ours préparée à cet effet.

(3) La présence desdits pigeons étant, à tout prendre, le résultat d'un déplacement.

(4) C'est là, sans doute, qu'on peut pointer l'effet de « poésie » du film.

(5) Elles servent, certes, à assurer au film une temporalité (pour qu'il ne puisse pas être lu comme un délire) mais n'en laissent pas moins complètement *indécis* quant à la durée de la fiction (par exemple, on passe continuellement d'une saison à une autre).

(6) Ex : « Shun ! Ma femme est partie, nous sommes seuls à la maison ».

(7) Même si, finalement, on comprend qu'il ne s'agit de rien d'autre que d'un désir que Shun réalise (le père adoptif bousculé).

(8) Pendant le voyage en métro (ou en train ?) vers l'université, un arrêt sur l'image montre un enfant — peut-être Mômi, la petite fille — devant un passage à niveau. L'arrêt sur l'image a ici fonction d'indice : le voyage à l'université et le film d'Algèbre ne sont pas une pure anecdote, il s'y joue quelque chose du Désir de Shun.

(9) Toute image cinématographique, on le sait, possède une « charge érotique ». Ce qui a fait dire à Robbe-Grillet (au cours de l'émission de télévision « Cinéastes de notre temps » qui lui a été consacrée), qu'« il faut aller dans ce sens », comme si cela allait de soi. Un tel redoublement n'*augmente* pas le pouvoir érotique de l'image, il le transforme en lui donnant les dimensions de l'obscénité, ce qui, faut-il le préciser, n'est pas le cas chez Hani.

(10) Elle court en effet dans assez de films japonais pour qu'on puisse se poser la question. Notons, de plus, que les studios de nus (comme celui où travaille Nanami) sont des établissements très répandus au Japon. Il ne faut pas pour autant en conclure que tous les Japonais sont des pervers, mais plutôt que le Corps n'a pas la même fonction imaginaire que chez nous.

FILMOGRAPHIE

Haut : « Yuri Matsuri » (c.m. 1953). Bas : « Kyoshitsu no Kodomotachi (c.m. 1955).





1952 SEIKATSU TO MIZU (t.l. La vie et l'eau) Noir et blanc. **Prod.** : Oguchi Teizo. **Co-réalisateur** : Fujie Takashi. **Phot.** : Kuribayashi Minoru. **Son** : Sakurai Zenichiro. **Durée** : 20 mn.

Film de propagande pour le ministère de la Santé publique. Ma première expérience de tournage d'un film. Documentaire sur les travaux sanitaires dans une petite ville de province. J'avais été très frappé par ce problème des gens qui vivent sans eau courante. Le travail n'était pas facile, mais le ministère de la Santé publique était assez content.

1953 YUKI MATSURI (t.l. La fête de la neige). Noir et blanc. **Prod.** : Oguchi Teizo. **Phot.** : Fugise Suehiko. **Son** : Sakurai Zenichiro. **Durée** : 20 mn.

Documentaire sur une fête folklorique primitive, financé par le village ou l'on a tourné le film et la Commission nationale de la Protection des Arts.

1953 MACHI TO GESUI (t.l. La ville et ses égouts). Noir et blanc. **Prod.** : Oguchi Teizo. **Phot.** : Fujise Suehiko. **Son** : Sakurai Zenzo. **Durée** : 20 mn.

Le film était commandé par le ministère de la Santé publique.

1954 ANATA NO BIRU (t.l. Votre bière). Financé par la brasserie Asahi.

J'ai tourné ces films sans avoir eu aucune expérience comme assistant-réalisateur. Mon cameraman et moi avons dû nous débrouiller de A à Z pour montrer nos capacités aux professionnels plus expérimentés que nous.

1955 KYOSHITSU NO KODOMOTACHI (t.l. Les enfants dans la classe). Noir et blanc. **Prod.** : Yoshino Keiji. **Scén.** : Hani Susumu. **Phot.** : Komura Shizuo. **Son** : Sakurai Zenichiro. **Durée** : 28 mn.

Le film était financé par le ministère de l'Education nationale. On peut le considérer comme le premier film où j'avais vraiment la liberté et la responsabilité en tant que réalisateur. Le premier film aussi où je me suis occupé moi-même du scénario, du montage et du son.

L'intention du ministère de l'Education nationale était de faire un film de fiction avec des acteurs enfants et destiné aux futurs instituteurs. C'était l'histoire d'un enfant inadapté. Mais à mon avis, les acteurs enfants sont de trop bons élèves qui en remettent pour les spectateurs adultes. On ne peut pas décrire avec eux de vrais enfants terribles. Ces enfants ont leurs raisons d'être ainsi et ce sont justement leurs sentiments que je voulais décrire. J'ai donc songé tourner dans une école avec des élèves. On me l'a fortement déconseillé. Toutefois j'ai rendu visite à une classe. Pendant une demi-heure ma présence préoccupait les élèves. Deux ou trois heures après, ils m'avaient complètement oublié. J'ai employé le télé-objectif — ce n'était pas très courant à l'époque — pour éviter d'énerver les enfants. Quand nous avons commencé, le bruit de l'appareil faisait tourner les têtes : alors nous l'avons enveloppé dans des couvertures. Le résultat était très bon.

1956 E O KAKU KODOMOTACHI (t.l. Les enfants qui dessinent). Noir et blanc et couleurs. **Prod.** : Kudo Mitsuru. **Scén.** : Hani Susumu. **Phot.** : Komura Shizuo. **Mus.** : Wada Norihiko. **Son** : Sakurai Zenichiro. **Durée** : 38 mn.

Bien que ce film ait été en partie financé par une société, ce n'était pas ce qu'on appelle un film industriel. C'était mon premier projet personnel.

Dans une école des bas-quartiers de Tokyo, nous avons choisi, avec un instituteur, trois élèves, tous des cas difficiles qui s'adaptaient mal à l'école, et qui avaient quelques problèmes avec leur famille. Le but était de trouver leur personnalité et de les sortir de leurs difficultés.

Il me paraissait difficile de traiter ce sujet avec une mise en scène habituelle. Alors j'ai songé à le décrire à travers leur aptitude au dessin. Je devais diriger leur travail et les filmer. Nous étions quatre sur place : un cameraman, son assistant, moi-même et mon assistant-réalisateur.

Pour ce film il y a eu beaucoup d'improvisation au tournage. Je me suis fixé sur un élève en pensant à ce qu'il était en train d'imaginer. Je ne voulais pas faire un film d'actualités saisissant des événements. Je voulais filmer ce qui se passait dans les consciences et dans les esprits.

1956 GROUP NO SHIDO (t.l. Enseignement en groupe) Noir et blanc. **Prod.** : Yoshino Keiji. **Scén.** : Hani Susumu. **Phot.** : Komura Shizuo. **Mus.** : Wada Norihiko **Son** : Sakurai Zenichiro. **Durée** : 28 mn

Commandé par le ministère de l'Education nationale. Nous avons tourné ce film en trois semaines, pendant le tournage des **Enfants qui dessinent**. Le film était destiné à montrer une nouvelle technique d'enseignement en groupe qui consiste à diviser une classe en deux pour la faire discuter sur un sujet : une partie étant pour, et l'autre contre. Le film était l'enregistrement de cette discussion.

1956 SOSEIJI GAKKYU (t.l. La classe des jumeaux). Noir et blanc et couleurs. **Prod.** : Yoshino Keiji **Scén.** : Hani Susumu **Phot.** : Konno Keiichi. **Mus.** : Wada Norihiko. **Son** : Sakurai Zenichiro. **Durée** : 38 mn

Financé par le ministère de l'Education nationale. J'ai tourné pendant six mois, parallèlement aux **Enfants qui dessinent**. C'est un film sur deux sœurs jumelles, les différences subtiles entre leurs deux caractères. J'ai demandé aux jumelles de faire une composition : « Ce que je veux faire maintenant ». Je les ai laissées s'exprimer et je les ai filmées, mais cela n'a pas plu au ministère. On m'a demandé de couper ces séquences parce qu'elles n'étaient pas scientifiques. Pour un film scientifique il est normal de ne pas faire ce genre de suppositions, mais pour un film qui veut décrire l'être humain, pourquoi ne pas le faire. Mais le ministère a hélas coupé la scène.

On a plutôt apprécié **Les enfants qui dessinent**, mais personnellement, je préfère **La classe des jumeaux** avant la coupure.

1956 DOBUTSUEN NIKKI (t.l. Chronique d'un zoo). Noir et blanc. **Prod.** : Kudo Mitsuru. **Scén.** : Hani Susumu. **Phot.** :





Haut : Arima Ineko dans « Mitasareta Seikatsu » (1962). Bas : « Te o tsunagu ko ra » (1963).

Konno Keiichi. **Mus.** : Wada Norihiko. **Son** : Sakurai Zenichiro. **Durée** : 1 h 16 mn.

Commande par Nikkatsu comme complément de programme. Je voulais décrire les sentiments qui naissent entre les animaux et les gens qui vivent avec eux

1958 HORYUJI (t.l. Le Temple Horyuji). Couleurs. **Prod.** : Kudo Mitsuru **Scén.** : Hani Susumu. **Phot.** : Segawa Junichi. **Mus.** : Yashiro Akio. **Son** : Sakurai Zenichiro. **Commentaire** dit par Akutagawa Hiroshi. **Durée** : 20 mn.

Projet de la Commission nationale de la Protection des Arts. Ce court métrage est le plus coûteux de mes films jusqu'à **Elle et Lui** inclus. Nous étions une dizaine et nous avons tourné trois mois à Horyuji en Agfacolor.

Pour filmer un gros plan du Bouddha, nous avons construit un échafaudage dès le départ des visiteurs. Au bout de deux ou trois plans, il faisait jour ; nous devions tout démonter et aller dormir pour recommencer le soir.

En filmant les statues de ce temple, j'ai essayé de m'approcher des sentiments de nos ancêtres lorsqu'ils créaient ces statues. Exception faite de quelques plans dans **Les Enfants qui dessinent**, c'est la première fois que j'ai vraiment utilisé le montage.

1958 SHIGA NAOYA. Noir et blanc. **Scén.** : Hani Susumu. **Phot.** : Fujise Suehiko. **Mus.** : Takeda Shunichi. **Son** : Sakurai Zenichiro. **Durée** : 28 mn.

Film sur l'écrivain Shiga Naoya, financé par la librairie Iwanami, et destiné à l'association des **amis de l'écrivain**. Nous avons filmé chez lui, avec une caméra 16 mm divers « instantanés » de sa vie quotidienne.

1958 UMI WA IKITEIRU (t.l. La mer est vivante). Couleur. **Scén.** : Hani Susumu. **Phot.** : Kimura Shizuo, Yoshida Rokuro. **Mus.** : Irino Yoshio. **Commentaire** dit par Tono Eijiro et Kuroyanagi Tetsuko.

Nous avons assemblé le film que j'ai tourné à Okinawa et la partie scientifique tournée par Yoshida Roruko.

1959 NENRIN NO HIMITSU series (série Les secrets de l'artisan). Une série de 52 films de 20 minutes pour la télévision. Hani est le directeur de production de toute la série, et le réalisateur de six films :

ITAMAE (Le Cuisinier) **Phot.** : Kariya Atsushi. **Mus.** : Takematsu Eri.

GYOJI (L'Arbitre de Sumo). **Phot.** : Kazuhiko Shimizu. **Mus.** : Wada Norihiko.

NISEGANE KENKYUKA (Le spécialiste en fausse monnaie). **Phot.** : Shimizu Kazuhiko. **Mus.** : Wada Norihiko

TERA DAIKU (Le Bonze bricoleur). **Phot.** : Takeuchi Toru **Mus.** : Takematsu Eri.

NOYAMA O ARUITE SHICHIJU NEN (Soixante-dix ans dans la montagne). **Phot.** : Konno Keiichi **Mus.** : Wada Norihiko.

NIHON NO BUYO (La Danse du Japon). **Phot.** : Konno Keiichi. **Mus.** : Wada Norihiko.

Pour compenser le coût élevé de **Horyuji**, j'ai collaboré au tournage et au montage de cette série pour la télévision. C'est une expérience qui m'a beaucoup appris sur le tournage en 16 mm, et sur le film de télévision en général.

1960 NIHON NO BUYO (Les danses japonaises). Couleur. **Scén.** : Hani Susumu. **Phot.** : équipe de caméramen de Iwanami Eiga. **Durée** : 18 mn.

Projet de la Commission nationale de la Protection des Arts. Travail intéressant. Plusieurs caméramen ont filmé plusieurs fêtes. Ma première expérience de tournage avec des objectifs différents.

1961 FURYO SHONEN (Mauvais garçons). Noir et blanc. **Scén.** : Hani Susumu **Phot.** : Kanau Mitsuji. **Mus.** : Takemitsu Toru. **Son** : Yasuda Tetsuo. **Int.** : Yamada Yukio (petit garçon Asai), Yoshitake Hirozaku (petit garçon Debari), Yamakazi Koichiro (Fujikawa, chef de la division menuiserie), Satokawa Yasuo (son adjoint), Ito Masayuki (chef de la division blanchisserie). Segawa Katsuhiro (petit garçon Ono), Sato Akira (garçon de la division blanchisserie), Nakano Kazuo (garçon de la division blanchisserie), Wada Chieko (petite amie de Debari). **Prod.** : Iwanami Eiga (Productions Iwanami). **Dist. au Japon** : Shintoho. **Durée** : 89 mn (2 454 m). Présenté à la Semaine de la Critique au Festival de Cannes 1962.

L'expérience de la télévision et surtout du 16 mm m'a beaucoup aidé pour tourner ce film. Nous n'étions que six ; nous avons tourné en 16 mm (agrandi en 35 mm). Deux mois de tournage, mais pas mal de temps pour le montage et le son.

J'ai utilisé souvent l'improvisation. Le dialogue ne reflète pas exactement leurs paroles, mais est l'image de leur conscience et de leurs sentiments. Nous avons enregistré le son à part afin de pouvoir, au montage, choisir tel son pour telle image.

Je voulais non seulement traiter un problème social, mais aussi saisir les problèmes de chaque enfant en tant qu'individu. Une chose insignifiante pour la société peut être très importante pour eux, et vice versa

1962 MITASARETA SEIKATSU (t.l. Une Vie bien remplie). Noir et blanc. **Scén.** : Hani Susumu, Shimizu Kunio, d'après le roman de Ishikawa Tatsuzo. **Phot.** : Nagano Shigeichi. **Mus.** : Takemitsu Toru. **Mont.** : Hani Susumu. **Son** : Yasuda Tetsuo. **Int.** : Arima Ineko (Asakura Junko). Harata Kanero (Ishiguro Ichitaro), I George (Yoshioka Genichi), Tamura Takahiro (Uda Sadakichi), Oba Yukari (Satomura Harumi), Yamamoto Toyozo (Karashima). **Prod.** : Wakatsuki Shigeru, pour Bungei Productions et Ninjin Club. **Dist. au Japon** : Shochiku. **Durée** : 102 mn.

Mon premier film en dehors de la Production Iwanami, mais aussi ma première expérience de réalisation d'après une œuvre littéraire. La version complète avait vingt minutes de plus, qui ont été coupées à la demande de la Shochiku.

C'est peut-être mon premier film où il n'y ait pas un côté humoristique. J'ai l'impression, d'après les réactions des jeunes spectateurs qui le voient pour la première fois, qu'il n'est plus compris comme à l'époque de sa réalisation, juste après le Traité de Sécurité entre les Etats-Unis et le Japon.

1963 TE O TSUNAGU KO RA (t.l. Les Enfants main dans la main). Noir et blanc. **Projet** : Eida Seiichiro, d'après le roman de Tamura Ichiji. **Scén.** : Itami Mansaku. **Adaptation** : Hani Susumu et Naito Yasuhiko. **Phot.** : Nagano Shigeichi. **Mus.** : Takemitsu Toru. **Son** : Yasuda Tetsuo. **Mont.** : Hani Susumu. **Int.** : Sato Hideo (l'instituteur Matsumura), Hojo Yukiko (la sœur aînée d'Okumura), Morihara Yukio (Kanta), Ueda Genkyu (Okumura), Kosai Sumio (Kinzo). **Prod.** : Daiei. **Durée** : 1 h 40 mn.

J'ai été frappé par les jeux des enfants et par leur habileté. Pour les enfants, le jeu est un véritable moyen de s'exprimer. L'auteur du roman, Tamura, s'occupe lui-même d'une maison pour les enfants handicapés. Son livre *m'avait passionné*

1963 KANOJO TO KARE (Elle et lui). Noir et blanc **Prod.** : Oguchi Teizo et Nakazima Masayuki. **Scén.** : Hani Susumu et Shimizu Kunio. **Phot.** : Nagano Shigeichi et Nishiyama Haruo. **Mus.** : Takemitsu Toru. **Chanson** : « L'Enfant à naître », paroles de Tanigawa Shuntaro, chantée par Kishi Yoko. **Son** : Yasuda Tetsuo. **Décors** : Ima Yasutaro. **Int.** : Hidari Sachiko (Elle), Okada Eiji (Lui), Yamashita Kikuji (Ikona), Igarashi Mariko (la petite fille) et le chien noir Kuma. **Production** : Iwanami Eiga. **Distr. au Japon** : A.T.G. (Art Theatre Guild). **Durée** : 1 h 40 mn.

1965 BWANA TOSHI NO UTA (*Bwana Toshi*). Couleurs. **Prod.** : Horiba Nobuya et Eida Seiichiro. **Scén.** : Shimizu Kunio et Hani Susumu, d'après le roman de Katayori Toshihide **Phot.** : Kanau Mitsuji. **Son** : Yasuda Tetsuo et Ishikawa Toshiyuki. **Mont.** : Shibazaki Hideko **Int.** : Atsumi Kiyoshi (Toshi), Shimomoto Tsutomu (Docteur Onishi), Samuel K. Andrew (l'instituteur), Hamishi Salehe.

1966 ANDES NO HANAYOME (La Mariée des Andes). Cinémascope couleurs. **Prod.** : Horiba Nobuya, Eida Seiichiro Fujii Satoru. **Scén.** : Hani Susumu. **Phot.** : Nagano Shigeichi. **Son** : Kubota Yukio. **Mont.** : Tsuchiya Hideko. **Mus.** : *Hayashi Hikaru.* **Int.** : *Hidari Sachiko (Ueda Tamiko)*, Fukuda Ancermo (Ueda Taro), Hika Takeshi (l'enfant), Takahashi Koji (Sasaki). **Production** : Tokyo Eida-Hani Productions. **Dis. au Japon** : Toho. **Durée** : 1 h 42 mn.

1968 HATSUKOI JIGOKUHEN (Premier amour, version infernale). Noir et blanc. **Prod.** : Fujii Satoshi. **Scén.** : Terayama Shuji et Hani Susumu. **Phot.** : Okumura Yuji. **Son** : Kubota Yukio. **Décors** : Kaneko Kunioshi. **Int.** : Takahashi Akio (Shun), Ishii Kuniko (Namani), Mitsui Koji (le père adoptif de Shun), Fukuda Kazuko (la mère adoptive), Miyato Misako (la mère de Namani), Yuasa Minoru (le barbu), Nakamura Kimiko (*sa femme*), Kimura Ichiro (psychiatre-hypnotiseur), Asano Haruo (Algèbre). **Production** : Hani Productions-A T.G. **Durée** : 1 h 48 mn.

1969 AIDO (Aido, esclave d'amour). Eastmancolor **Prod.** : Shinonoi Kohei. **Projet** : Sekine Kazuyuki. **Scén.** : Kurita Yuichi et Hani Susumu. **Phot.** : Okumura Yuji. **Eclairages** : Umino Yoshio. **Mus.** : Muramatsu Teizo, Yashiro Akio, Odaka Naotada, Yuki Saori. **Son** : Kubota Yukio. **Déc.** : Hirata Itsuro. **Int.** : Kawarazaki Kenzo (Shusei), Suemasa Yuri (Aido), Nukamura Kimiko (Madame Enjoji), Shirai Kenzaburo (le professeur), Yamamoto (Masuda). **Production** : *Soei Productions.* **Dis. au Japon** : Shochiku. **Durée** : 98 mn.

1970 KOI NO DAI BOKEN (t.l. Une grande aventure d'amour). Scope Eastmancolor. **Scén.** : Hani Susumu, Yamada Koichi, Watanabe Takenobu. **Phot.** : Okumura Yuji. **Mus.** : Izumi Taku. **Paroles des chansons** : Iwatani Tokiko, Wada Makoto, Fujita Toshio. **Décors** : Wada Makoto, Natamoto, Yamashita Yuzo, Shirai Hiromasa. **Animations** : Wada Makoto. **Chorégraphie** : Yamashita Yasuo, Urabe Hiseo. **Son** : Kubota Yukio. **Int.** : Pinky (Yoko), Sagara Naomi (Naomi), Oya Shigeru (Shishino), Maeda Takehiko (Président de Maitake Ramen Co.), Doi Masaru (son adjoint Izuchi), Tsunata Fujio (son adjoint Okura), Hidari Bozuken (Docteur Zinenjo), Fujimura Arihiro (Docteur Makuruhenna). **Prod.** : Izumi Taku, Fukazawa Takeshi, Sakai Tomonobu, pour *All Staff Production & Theatre Production.* **Dist. au Japon** : Toho. **Durée** :

Livres de Hani Susumu :

1958 ENGI SHINAI SHUYAKU-TACHI (Les Acteurs non-professionnels).
1960 CAMERA TO MAIKU (Caméra et micro)
1965 AFRIKA KONNAN RYOKO (Mes tribulations en Afrique).
1968 ANDES RYOKO (*Voyage aux Andes*).
Les commentaires sont extraits de « A propos de mes films », par Hani Susumu, paru dans « Kinema Junpo » nº 369, 1964.

Filmographie établie par Mme Yumi Govaers.

Haut : Atsumi Kiyoshi dans « Bwana Toshi no uta » (1965).
Bas : « Aido » (1969).







"Les yeux ne veulent pas en tout temps se fermer ou Peut-être qu'un jour Rome se permettra de choisir à son tour"

de Jean-Marie Straub et Danièle Huillet

(suite)

I - Entretien

CAHIERS *Notre première question sera simple. Pourquoi* Othon — *Corneille, le théâtre, la politique* — traité *par vous, Jean-Marie Straub, cinéaste, après le roman et la musique, tous deux traversés également chez vous par la politique ?*

JEAN-MARIE STRAUB — Pourquoi le théâtre : parce que, après la longue scène de la vieille dans *Nicht Versöhnt* en particulier (« J'observais comment le temps passait en défilés, cela bouillait, se battait, payait un billion pour un bonbon et n'avait ensuite pas trois pfennigs pour un petit pain... Sérieux, honneur, fidélité, ordre... Je ne voulais pas entendre le nom du sauveur, mais ils le collaient en timbre-poste sur leurs lettres... »), et après l'expérience plus directement théâtrale de *Der Bräutigam, die Komödiantin und der Zuhälter*, j'avais envie de prolonger ma petite dialectique personnelle du cinéma, du théâtre et de la vie, d'une manière moins aléatoire, moins sérielle, plus mêlée, plus fondue et tout de même plus contrapunctique que dans le film précédent...

— Pourquoi Corneille : parce que Corneille me hantait depuis près de vingt ans par sa « dialectique », son ironie, et, en référence pour moi à des films tels que *Scarface* et *Big Sleep*, sa manière dans ses dernières pièces (« auxquelles fit tort une intrigue trop compliquée et obscure », comme dit le Petit Larousse !) et dans « Héraclius » en particulier de traiter une intrigue policière ; aussi à cause de la découverte éblouissante que je fis entre 54 et 56 de « Don Sanche d'Aragon » représenté à la Sorbonne par une troupe d'étudiants, et de l'envie que depuis lors j'avais eue de monter *au théâtre* « Suréna », sa dernière pièce, et, n'en déplaise aux sieurs Boileau-Voltaire et autres, du progrès constant que je vois dans son œuvre jusqu'à la fin ; parce que je trouve Corneille en fin de compte plus épique que Brecht et que je ne connais rien de plus subversif que « Horace » ; parce que après l'expérience Bruckner (*Der Bräutigam...*) où j'en étais arrivé à réduire une pièce de deux heures à dix minutes, j'avais besoin d'un texte qui me résistât, au tissu aussi serré que la musique de J.S. Bach.

— Pourquoi « Othon » : par défi, parce que malgré tout « Othon » était la pièce de Corneille que j'avais eu le plus de mal à lire ; parce que Corneille dit dans sa préface, la dernière qu'il ait écrite : « Si mes amis ne me trompent, cette pièce égale ou passe la meilleure des miennes. Quantité de suffrages illustres et solides se sont déclarés pour elle, et si j'ose y mêler le mien, je vous dirai que vous y trouverez quelque justesse dans la conduite, et un peu de bon sens dans le raisonnement. Quant aux vers, on n'en a point vus de moi que j'aye travaillés avec plus de soin. » Et parce que « Othon » est l'une de ses pièces les plus politiques.

— Toutefois l'idée du film (*Les yeux ne veulent pas en tout temps se fermer ou Peut-être qu'un jour Rome se*


A gauche : Jubarite Semaran dans le rôle de Lacus ; ci-dessus, Danièle Huillet, Jean-Marie Straub et Ennio Lauricella.

permettra de choisir à son tour) pré-existait de plusieurs années à ma découverte d' « Othon » : elle remonte à mon premier passage à Rome en 1961 et à la découverte que je fis alors de la terrasse de Septime-Sévère sur le Mont Palatin, où nous avons tourné les trois premiers actes de la pièce. J'eus alors l'intuition d'un film sur la décadence de l'empire romain, système ayant secrété sa propre ruine, comme le capitalisme..., et sur l'absence du peuple en politique, qui dure... Et puis un beau jour « Othon », réflexion de Corneille sur la propre réflexion de Tacite sur l'histoire, a fait irruption sur la terrasse du Mont Palatin.

CAHIERS *La critique dite de « gauche » (nous dirons social-démocrate) a fait le raisonnement suivant :* Othon *est un film ignoble, presque fasciste en ceci qu'ayant à sa portée une pièce directement politique de Corneille, Straub, bien incapable de la surdéterminer politiquement, a réussi même à en gommer ce qu'elle détenait d'indications politiques en la brouillant (ce qui pourtant n'aurait demandé qu'un brin de talent pour « actualiser » la pièce, lui donner des résonances politiques « modernes »). C'est là un type de reproche que cautionnent et semblent valider une infinité de films demandant complaisamment qu'on sache y lire, au travers de leurs apparences « historiques » ou « intemporelles », tout ce qui concerne notre « présent ». Pourtant, Barthes, déjà, à propos de Racine, mettait en garde contre cette sorte de coup de force, de rapprochement facile, en disant : « pour rapprocher Racine de nous, éloignons-le... » Qu'en pensez-vous ?*

STRAUB Rien de plus borné et débile que les sociaux-démocrates ; ils confondent le tour et l'alentour, parce que le film leur offre une galerie d'opportunistes et de fascistes aimables ou cyniques que je me suis refusé de marquer au fer rouge : nos sociaux-démocrates se retrouvent là-devant une fois de plus comme des vaches qui regardent passer un train — sans résistance, comme dans la vie. Rendre ces monstres plus monstrueux qu'ils n'apparaissent dans la vie eût été une tromperie et eût été contraire et opposé à une démarche marxiste. Tout film qui force est politiquement inutile, est un miroir où se complaisent les sociaux-démocrates et la bourgeoisie. J'ai rêvé *Othon* pour les ouvriers et les paysans français. Actualiser davantage que je ne l'ai fait eût été une farce : au contraire le spectateur qui comme Bertolucci s'attend à voir au deuxième plan du film après le générique apparaître le peuple, au lieu de la circulation automobile actuelle, est frappé de stupeur, et c'est bien ainsi. Et tant mieux si la langue de Corneille joue par instant dans le film le même rôle que les perruques dans *Chronique d'Anna Magdalena Bach* (effet de science-fiction).

Mais il est normal que mon Corneille déplaise aux sociaux-démocrates si comme je le crois il est bien un film communiste : parce que dans la caverne au pied de l'arbre qui termine le panoramique précédant le générique, les communistes cachaient leurs armes à la fin de la guerre (fallait-il l'écrire sur l'écran, comme J.-L. G. aurait voulu que j'écrive à la fin de *Chronique d'A.M.B.* « tout est politique » ?) ; et que par-delà le personnage de Camille le film fait appel au pays réel...

CAHIERS *A quelle stratégie répond le travail effectué par vous et vos acteurs, sur la langue, sur les langues (la langue de Corneille, la leur propre) à travers ou contre les langues?*

STRAUB Pas à une stratégie (je ne suis pas général) : à une volonté (intuitive) — d'expropriation, de dépossession (la rage des bourgeois français et allemands devant mes films vient de cela : ils se trouvent dépossédés de leur propre langue...), de retour à l'aphasie pour chacun des

acteurs qui (re)découvre alors sa langue ou celle du film plus à travers les rythmes qu'à travers les mots (un jeune ami allemand voyant *Othon* me disait qu'il avait éprouvé la nature politique de chaque personnage à travers son rythme).

Volonté aussi, consciente avec *Othon* en tout cas, non seulement de réduire au chômage les doubleurs parasites (en Italie), mais encore de s'attaquer aux privilèges de l'acteur en démontrant que n'importe qui est capable de très bien réciter un texte de Corneille...

Envie de plus d'opérer sur ma langue maternelle, et précisément sur la langue du XVII[e] siècle, après avoir opéré sur la langue allemande de la première moitié du XVIII[e] siècle, et après l'expérience écrite de traduction approximative de celle-ci en français, et orale de la même parlée en français par notre Anna Magdalena avec son accent allemand et méridional français mêlé, et après l'expérience enfin écrite et orale de traduction littérale en allemand de trois poèmes de Juan de la Cruz dans *Der Bräutigam*...

CAHIERS *Loin de nous apparaître, comme cela semble l'évidence à ceux qui attaquent votre film, comme la re-présentation, la duplication plus ou moins fidèle, voire la transposition filmique de la pièce de Corneille,* Othon *(le film) nous semble utiliser cette pièce (comme elle faisait sans doute de Tacite), comme* matériau *de départ transformé par le travail du film (au sens où l'était aussi bien la musique de Bach). Etes-vous d'accord avec notre formulation et si oui, en quoi a consisté votre projet, et sa mise en application ?*

STRAUB Projet ? idée, intuition plutôt : voir ma réponse à votre première question, aussi évidemment d'ajouter à la réflexion de Corneille sur Tacite la mienne propre, et non pas d'interprétation ou de transposition, mais de *réalisme* : « Déterrer la vérité sous les décombres du cela-va-de-soi, lier de façon frappante l'unique au général, fixer le particulier dans le grand procès, c'est l'art des réalistes. »

La mise en application : filmer en 16 mm (image et son) avec une Coutant, un Nagra, des objectifs à focale fixe et une dizaine de types de micros différents, dans les pires conditions possibles (air, bruit, vent, changements de lumière et de couleurs) et du mieux possible techniquement (grâce au travail de Louis Hochet par exemple, aucune syllabe du film n'échappe à un spectateur de bonne volonté) le résultat d'un travail de trois mois de répétitions des acteurs, travail de plus fragmenté (découpage) : blocs de pur présent condensé accepté(s) comme tel(s).

N.B.1. Travail technique qui fait oublier tout projet et toute intention de départ pour arriver à un objet filmique c'est-à-dire matériel (l'art cinématographique est totalement matérialiste ou le film n'est pas) ; la démarche de Pasolini dans ses derniers films au contraire est de plus en plus idéaliste.

N.B.2. Le découpage du film en soixante-neuf plans (que précède le plan avant le générique) contredit la construction de Corneille en tragédie et en cinq actes, et s'y ajoute. Pour les quatre premiers actes la mise en place est cinématographique et le découpage plutôt théâtral (comme celui de *Chronique d'Anna Magdalena Bach* et de la première partie du *Bräutigam*) ; et pour le cinquième acte la mise en place est théâtrale et le découpage davantage cinématographique.

CAHIERS *Voilée mais insistante, la question de la détermination érotique (sans laquelle, avec la politique, il n'est pas de pratique matérialiste possible) parcourt tous vos films. La voyez-vous ?*

STRAUB La question de la détermination érotique ? Je ne sais. Tout ce que je sais est que, contrairement aux éjaculations du type *Marat-Sade, Indagine su un cittadino al di sopra..., Easy Rider* (dont les auteurs exercent sur le spectateur un terrorisme qu'ils se gardent bien de se faire à eux-mêmes) mes films sont érotiques dans leur écriture même — dans leur rythme d'ensemble et à l'intérieur de chaque plan. Et puis chacun d'eux est l'histoire d'une frustration (de la violence), pour les personnages ou pour le spectateur. Enfin : Inniga de *Machorka-Muff* était l'amour-fou prostitué. Johanna des *Non-Réconciliés* était l'amour-fou sacrifié, Anna Magdalena Bach était l'amour-fou inter-rompu par la mort, Lilith du *Fiancé* : l'amour-fou rebelle et utopique. Camille est l'amour-fou refusé et hurlant dans les ruines : « ... peut-être qu'un jour... ».

Inniga, Johanna et Anna Magdalena étaient l'Allemagne ; Lilith est le tiers-monde, et Camille : notre planète.

CAHIERS Othon *(entre autres réactions) provoque notre rire. Pensez-vous que la possibilité de ce rire soit inscrite dans le film, et si oui, en quoi ?*

STRAUB Oui, puisque de même qu'il s'agissait dans *Machorka-Muff* d'Ubu colono-général, dans *Nicht Versöhnt* d'Ubu bourgeois, il s'agit dans *Othon* d'Ubu-Empereur, Ubu-Consul, Ubu-Sénateur, Ubu-Préfet, Ubu-Affranchi, etc.

CAHIERS *Le reproche qu'on fait à* Othon *(mais aussi bien à* Nicht Versöhnt, Bach *y ayant un peu échappé grâce au trompe-oreille de la musique comme « art » se passant de l'intelligible au profit du pur « sensible ») est que, sous prétexte et sous couvert de rompre les codes bourgeois de fabrication et de réception des films, vous ne pratiquez et n'obtenez en fait qu'un* brouillage, *une opacité, une inintelligibilité qui tenterait de se faire passer pour subversion, qui jouerait à la déconstruction en n'étant que de la destruction...*

STRAUB Que de la destruction ? Et pourquoi pas détruire dit-elle ? Cela dit, il n'y a pas plus de brouillage, d'opacité ou d'inintelligibilité dans *Othon* que dans les films précédents : au contraire, *Othon* exige du spectateur pour l'intéresser une intelligence sans une seconde de défaillance, tout en laissant le maximum de liberté à son imagination (la révolution a besoin d'imagination et d'intelligence, et la bourgeoisie et les intellectuels sont intolérants). Tout spectateur doué de la moindre expérience morale et politique peut savoir à chaque seconde du film à qui il a affaire avec chaque personnage. Tant pis pour les autres spectateurs : les films qui prétendent leur mâcher la besogne ne leur servent quand même de rien : ils se retrouvent tout aussi désarmés dans la vie à la première occasion.

Et il en allait de même de *Bach*, mais il est bien vrai qu'il fut l'objet d'un malentendu de la part des spectateurs qui au lieu de considérer chaque fragment de musique du film comme un tissu d'idées et de développements exigeant une attention au moins aussi grande qu'un texte de Corneille, prennent la musique pour une berceuse.

CAHIERS 1) *Ce qui est rompu, dans* Othon, *(et, bien qu'à un degré moindre, dans vos autres films), c'est une conception du film comme moyen bourgeois de communication, échange par le circuit le plus court et le plus facile possible. En un mot, c'est la notion même de la représentation qui est subvertie. En quoi, et en quel sens s'est opérée pour vous, si vous êtes d'accord, cette dé-figuration ?*

2) *Tout travail politique dans un champ précis, spécifique, de la superstructure idéologique (donc le cinéma aussi bien) nous paraît devoir porter aujourd'hui sur ses propres moyens d'action. A ce titre, il nous paraît aussi important dans le procès de la lutte de classes, et même plus important, de subvertir les conceptions (tenant aussi bien au mode de faire un film qu'à celui de le recevoir) qui ont cours à l'endroit du registre où l'on travaille (dans votre cas le cinéma) que de s'en remettre à des signifiés immédiatement politiques qui vous épargnent d'effectuer un travail sur les formes utilisées, en vous donnant leur caution. C'est le procès qui est ici en cours d'une* masse *de films se disant politiques, mais en fait brouillons, faciles, confortables, complaisants...*

STRAUB 1. A force de simplicité et d'élimination de tout ce qui ne correspondait pas pour nous, Danièle et moi, à une expérience quasi quotidienne depuis quinze ans.

2. D'accord aussi : il ne peut y avoir de film politique respectueux des habitudes de production actuelle, et encore moins de film prétendu contre le capitalisme qui ait recours à l'esthétique de la publicité et aux méthodes du capitalisme. *(Rome, août 1970.)*

La vicariance du pouvoir

par Jean Narboni

« Vos froids raisonnements ne feront qu'attiédir
Un spectateur toujours paresseux d'applaudir
Et qui, des vains efforts de cette rhétorique
Justement fatigué, s'endort ou vous critique »
Boileau, *sur « Othon »* (*« L'Art poétique »*)

« il récuse l'injure d'obscurité — pourquoi pas, parmi le fonds commun, d'autres d'incohérence, de rabâchage, de plagiat, sans recourir à quelque blâme spécial et préventif — ou encore une, de platitude ; mais celle-ci, personnelle aux gens qui, pour décharger le public de comprendre, les premiers simulent l'embarras.
Je préfère, devant l'agression, rétorquer que des contemporains ne savent pas lire —
Sinon dans le journal ; il dispense, certes, l'avantage de n'interrompre le chœur des préoccupations.
Lire —
Cette pratique — »

Mallarmé

Sauf à n'y rien entendre, le titre, d'abord, est à lire : ce vers, *Les Yeux ne veulent pas en tout temps se fermer* (et son supplément, son versant géographique/politique : *ou Peut-être qu'un jour Rome se permettra de choisir à son tour*), substitué au titre de la pièce de Corneille (et c'est bien certaine logique de la substitution et de la supplémentarité qui nous retiendra tout au long de cet article) n'est pas seulement à prendre pour la leçon, la « morale », le signifié ultime ou la vérité première du film (déjà ambigu d'ailleurs : formulation d'un vœu, intimation, pari sur l'avenir, injonction peut-être menaçante à la vigilance, à la lucidité ?), mais comme une formule qui, par pivotement discret, désignerait le spectateur en lui assignant sa place et son *rôle*, l'inscrivant dans le jeu de l'écriture (comme le film lui-même ne cessera de le faire, allant jusqu'à imposer la *cadence* de travail nécessaire).

Ainsi, par cette formule liminaire à double sens (opérant aussi un croisement de sens, puisqu'il est question d' « ouvrir les yeux » dans ce film où le travail d'écoute semble devoir prédominer, mais là encore s'annonce une intégration réciproque des sons, des lignes et des couleurs sur laquelle il faudra revenir), par cette formule prélevée dans le texte de la pièce, il nous est immédiatement prescrit de la prendre pour nous, c'est-à-dire non pas seulement de la voir (de voir le film) mais d'y entrer, d'y jouer à notre tour.

Or, précisément, ce qui est appelé — comme péripétie — à menacer ce film, mais par cela même à en confirmer en *creux* le caractère radical, risqué (d'une radicalité faisant apparaître comme déclinant, vieillissant, la presque totalité de ce qui s'avance aujourd'hui sous le nom de cinéma, en dépit des « renouveaux » et autres secondes naissances périodiquement proclamés pour en assurer la survie) est l'irrecevabilité pour tous ceux qui — producteurs, « sélectionneurs », distributeurs, critiques —, n'ayant plus rien à voir *avec* lui (incapables donc d'en retracer le procès par un jeu de lecture actif) n'ont, littéralement, plus rien à *y* voir (réduits, puisqu'ils ne peuvent plus rien *sur* lui, c'est-à-dire s'installer en parasites, en jouir ou l'exploiter, à user d'expédients).

C'est d'abord que Straub prive la critique de ce sans quoi elle ne peut plus fonctionner : le *sujet* (l'auteur, le Créateur, le « tempérament » à travers quoi la Nature, pour qu'il y ait garantie du côté de l'Art, doit être vue, celui qui, en tout cas, *décline* son identité dans la certitude de sa présence à soi et l'assurance de ses propriétés), le *thème* (*« je crois que le cinéma, comme la musique selon Stravinski, est incapable d'exprimer quoi que ce soit »*, *« je crois que nous devons faire des films sans signification, j'espère que le film ne signifie rien »*, J.-M. S. ; ce qui, pour prévenir une très vieille objection, n'est pas revendiquer le non-sens, l'irrationnel ou la « forme pure », mais affirmer les pouvoirs d'une écriture travaillant le sens et produisant des *effets de sens* sans s'en remettre à lui en dernière instance, c'est-à-dire comme à un signifié obligatoirement transcendantal), le *style* enfin (l'ornement, l'agrément, les connotations, la *facture*, ce qui *s'acquitte*, ce qu'il faut payer : *« je fais des choses sans art »*, J.-M. S.). Il est d'ailleurs normal que des écritures, opérant dans des champs différents, fondées sur un parti pris de *non-vouloir dire* (attentant par là-même à la tradition expressive idéaliste du vouloir-dire comme vouloir-être du signe), écritures dont l'enjeu, bien qu'indirectement, est aussi un enjeu politique, ne puissent aujourd'hui provoquer que des réactions de rejet (brutal, pour imposture, hermétisme, illisibilité délibérée — ou condescendant, et en fait c'est la même attitude —, pour pauvreté, insuffisance). Réactions qui sont surtout le fait (nous avons la preuve chaque jour, et cela ne va pas manquer de se produire avec une intensité redoublée contre un film qui s' « attaque » à une pièce « classique ») des détenteurs du savoir, des possesseurs de la culture et de ceux qui, disposant, en la matière, de l'hégémonie, ne peuvent qu'être effrayés devant un texte et une représentation pour eux « inouï », « défigurée » (« défauts » où nous verrons au contraire l'effet le plus positif du travail de Straub). Il faut d'ores et déjà savoir et réaffirmer que c'est en dehors et contre ces lieux de résistance obscurantiste qu'un tel film est appelé à pénétrer dans le champ d'une plus large lisibilité (1).

La perte du « message », la stérilisation de toute rhétorique, le refus du « *style-c'est-l'homme-même* », J.-M. S. (sauf à y ajouter la correction lacanienne : « *l'homme à qui l'on s'adresse ?* », soit le lecteur amené « *à une conséquence où il lui faille mettre du sien* »), il n'est pas possible non plus, comme peut en être tentée une lecture se voulant cette fois favorable mais également réductrice, de les désigner comme sobriété, rigueur ascétique, dépouillement, discrétion stylistique. Ce qui le plus souvent est goûté à ces titres n'est que le geste ostentatoire et emphatique par lequel une feinte rigueur, une simplicité affectée sûre de ses effets se laissent enrober, présenter, envelopper. Le caractère scandaleux d'*Othon* est au contraire à la mesure du geste nu mais intense (indifférent dans son exactitude et sa brièveté à la charge subversive qu'il détient) d'un étranglement de l'éloquence, d'une réduction au silence (« *j'ai voulu faire un film sur l'aphasie* »).

Ce type de pratique, constamment repérable en action dans les précédents films de Straub (désignant de surcroît sa propre opération d'écriture), se trouve ici porté à un degré second d'efficacité et de rendement, amené, nécessairement, à s'étendre et se généraliser, dans la mesure où il a pour théâtre d'opérations, et vient se greffer sur, un texte et une pièce classiques préexistants. « Etranglement de l'éloquence », « aphasie », « réduction au silence » sont ici à lire au plus près de leur littéralité.

Et d'abord : le dispositif de base mis en place par Straub (2) : répartition des rôles entre des acteurs vivant, pour la plupart, hors de la langue française, inégalement familiarisés avec elle et diversifiés par leurs accents, la relative liberté qui leur fut laissée quant à la manière de prononcer le texte (liberté surveillée, réglée, circonscrite par Straub : il y eut plusieurs mois de répétitions, et le choix des prises au montage fut sévère) — n'abandonne pas la scène à l'improvisation anarchique, au désordre, aux innovations originales. La non-maîtrise assumée par Straub n'implique nul abandon au hasard comme dernière instance (le hasard est « *un vil signifiant, un signifiant à bon marché* », Roland Barthes, « Cahiers » n° 222), mais lui assigne un champ déterminé, une aire d'action circonscrite, le manœuvre comme *marge* inscrite dans la machinerie (alors que les fantasmes de maîtrise petit-bourgeois ne peuvent s'inverser qu'en d'autres fantasmes plus dérisoires encore, l'agitation, le laissez-aller, la trouvaille, le happening, le « faites-le vous-même »).

Le premier effet de cette mise en place (et finalement le moins important) est d'opérer de façon stérilisante sur tout ce qui encombre la diction traditionnelle du vers, en interdisant l'expressivité, les nuances émotives, le coulé, le phrasé, le rubato, l'intériorisation et la psychologie, chaque acteur (qui ne « possède » pas la langue, et rarement entreprise d'expropriation a été poussée plus loin) étant obligé à un effort de concentration sur la masse et l'épaisseur textuelle (performance doit aussi s'entendre au sens physique).

Mais, plus décisivement que la dénudation du texte (qui pourrait se laisser limiter à un simple « décrassage » moderniste) : la scène (et c'est avec toute une conception théologique de la représentation qu'il est par là rompu) n'est plus dominée du dehors et d'avance par une parole qui la commande, récitée, reversée par des acteurs à elle asservis. L'acteur travaillant *dans* et *contre* la langue (non plus sur elle), les obstacles qu'il rencontre se transforment en rythme, en décharges (c'est, selon l'expression de Straub, le « *parler* » et non plus la parole). La voix, ne véhiculant plus le texte, s'y fraye un passage et inscrit dans l'énoncé la marque de son effraction qui ne s'efface pas, disloquant discrètement des ensembles syntaxiquement ou métriquement liés, démembrant parfois le vers lui-même, opérant des regroupements en raccourcis précipités. L'énoncé se transforme *en désir de la voix*, dans l'ouverture de son espace propre, dans son effort de pénétration, *vers l'énoncé*(*r*) (en quoi, également, le film, n'en déplaise aux « pieds-bots de la pensée », est érotique, pourquoi il a affaire avec l'écriture du rêve, dont le travail non plus ne s'efface pas de ce qu'il produit, pourquoi il fait rire : à condition que ce rire ne soit pas celui des « coqs » désignés par Lautréamont, mais rire majeur devant le danger). La retenue de la force dans la phrase (au double sens de maintien et de discrétion, car cette force procède par condensations et déplacements légers, non par bouleversements anarchiques) déclenche, selon la formulation de Jacques Derrida, une « *puissance d'inscription non plus seulement verbale, mais phonique. Polyphonique* ». Polyphonique en effet, puisque l'affrontement, la distribution, le vis-à-vis des dictions, ordonnées au jeu serré des plans et des déplacements dans le plan, spatialise le texte en volume scénique. La disjonction énonciation/énoncé est ici mise en danger, puisque (J.-L. Schefer dans « Scénographie d'un tableau ») : « *en quoi, singulièrement, l'énonciation n'est-elle pas ici énoncé(e) ? (et, à son tour, tout énoncé une énonciation ?...* « *l'énonciation n'est pas l'acte de production, mais la structure de l'énoncé* »). La retombée représentative, l'inévitable *reste* (inévitable et *nécessaire*, sans quoi il y aurait bien alors brouillage, mauvaise illisibilité), sont relancés, remis en jeu, puisqu'ils restent travaillés par un excédent de force qui les refend de sa marque (et c'est pourquoi, là encore, les lectures habituées à ne tenir compte que de ces retombées sont défaillantes devant cette violence rongeante, la repérant au contraire, sous sa forme mesquine, là où elle s'étale en effets de surface et crispations inutiles : Boorman, Penn, Pollack). Martelant le texte, le disséquant (« *Il arrête... les... vœux* »), ou le condensant selon une autre économie (« *Ils nous perdront bientôt si nous ne les perdons/C'est une vérité qu'on voit trop manifeste* »), la voix dicte à l'écoute non seulement sa fonction (écrire le texte à *notre* tour), mais aussi sa qualité (l'endurance) et son rythme (nécessairement synchrone à son régime et à ses changements : accélérations, retards, ralentissements ; rapidité sèche d'Othon, coulées implacables et comme indifférentes à leur devenir de Martian, roulement martelant de Camille, extraction laborieuse de Galba donnant au personnage une apparente « expressivité », en fait marque d'un effort d'énonciation).

Mais : le retour du geste, opprimé dans tout discours simplement représentatif, n'annule pas, ici, si même elle le travaille et s'y rend infidèle, ce texte. La force, qui ne se laisse pas recouvrir et ne se fait oublier par le sens, le produit au lieu de l'abolir. Il ne s'agit pas ici (simple inversion banale d'une représentation classique, académique alors) d'une « *mise en pièces d'* « *Othon* », ou mise en désordre. Si elle décidait de se passer hors du sens et du signe, hors de la raison, une telle expérience — dans la civilisation qui est la nôtre — resterait une tentative métaphysique narcissique. Du moins sens et signes sont-ils ici inscrits (marqués, consignés et joués, comme pièce dépendante et non recours tout-puissant).

C'est dire encore : tout est ici audible, aucun mot ne se *perd*. Traversant le texte comme son principe de structuration, l'énonciation le laisse entendre, en filigrane, selon sa syntaxe et sa métrique propre, sa logique et son procès (la « *dialectique de Corneille, qui n'en est pas une, mais en est une quand même* », J.-M. S.), elle le transgresse *et* le maintient (comme l'interdit, le texte de départ est levé, mais non supprimé). Il est possible ici, de part en part, de vérifier les positions de Jakobson, soit : « *la configuration propre à un poème sur le plan du vers demeure complètement indépendante de ses exécutions variables — ce qui ne veut pas dire que la séduisante question, soulevée par Sievers, de l'*Autorenleser *et du* Selbstleser (3), *soit sans importance* ». Deux textes (le parler, la parole) se lisent ici l'un dans l'autre, l'un à travers l'autre, dans l'interaction et le débordement réciproques, requérant plus qu'une audition, même attentive : une écoute (au sens analytique), une auscultation.

Tout ceci, *de plus* (faut-il le rappeler ?), a lieu dans un film. Si le texte de Corneille, même travaillé de la

sorte, ne s'ordonnait — y étant cadré et le marquant en retour — au jeu d'un ensemble scénique organisé (filmique), il retrouverait, après un détour séduisant et insidieux, sa domination et son autorité traditionnelles, un moment seulement suspendues. L'opération qui s'effectue ici ne porte pas de façon privilégiée, ni d'abord (chronologiquement) sur le texte de la pièce, qui se trouverait ensuite, par sa distribution en plans, par l'intervention secondaire, contingente, de la « mise en scène », inscrite dans un travail « proprement » cinématographique. Un même jeu entraîne le texte, les figures et le tissu filmique, un même dispositif les comprend, les inscrit, les distribue, les réactive, *simultanément*, et c'est arbitrairement (mais nécessairement aussi) que notre analyse a privilégié, du moins pour l'instant, l'une des pièces de la machine : le texte prononcé (il faut dire aussi que c'est le lieu générateur des plus grandes résistances, non seulement ici, mais traditionnellement dans l'histoire de la représentation). Notre étude doit porter, maintenant, sur l'économie générale de l'appareil d'écriture cinématographique. C'est donc à la *scène* qu'il faut nous intéresser et, pour tenter d'analyser *le film*, insister sur, et ne pas quitter d'un pouce (conformément en cela à la tactique même de Straub) *le théâtre*.

En effet : il est possible d'entrevoir aujourd'hui — dans le mouvement progressif et irréversible de son avancée — la possibilité d'une *écriture* générale matérialiste ayant peu de choses à voir avec ce qui s'est pensé comme l' « art engagé » (littérature, théâtre, cinéma...) qu'on continue, en dépit de son échec historiquement repérable (théorique, politique) à perpétuer ici ou là. Cette écriture générale, dont la loi a été énoncée par Jacques Derrida comme *référence écartée, être à l'écart* (menaçant, dans le mouvement de sa circulation métaphorique infinie, les fondements mêmes de l'ontologie traditionnelle et de la mimétologie), procédant par *déplacements* légers et décisifs à l'intérieur des structures qu'elle habite pour les ronger et les jouer (et non par intempestives proclamations « renversantes », donc indéfiniment prisonnières du même cercle), constitue un danger mortel non seulement pour l'idéologie artistique bourgeoise, mais aussi pour ceux qui, sous couvert de progressisme, ne peuvent concevoir d'*Autre* au naturalisme servile que son inversion formaliste banale (4). Cette écriture, nécessairement articulée au réel social, historique, politique, à condition de n'en pas refléter passivement les contradictions mais d'être à son tour productrice de contradictions et d'effets de sens, est susceptible de prendre en charge différentes pratiques signifiantes (dont le cinéma). N'ayant rien à voir avec le mythe unitaire de l'art total ni l'aspiration vers un art absolu (synthèse et fusion de tous les autres), elle insistera au contraire sur leurs caractères distinctifs et la singularité de leurs effets d'inscription. Or, si l'on prélève dans le champ culturel occidental un certain nombre de noms auxquels reste attachée la tentative, en des lieux, moments et champs différents, de fonder telle écriture, on est frappé — Eisenstein (5), Mallarmé, Artaud — par le fait que les porteurs de ces noms ont pensé la *scène théâtrale* (pas obligatoirement le théâtre entendu en son sens courant, puisqu'il s'agissait du cinéma pour l'un, du Livre pour le second, et d'un théâtre sans commune mesure avec ce qui s'entend sous ce nom pour le dernier) comme le *lieu* susceptible d'en engendrer et d'en inscrire le jeu. De faire sauter l'aplatissement représentatif, de spatialiser en volume, en portée, la linéarité expressive et de constituer une profondeur matérielle (et non pas idéaliste, unificatrice, totalisante, telle que le point de fuite et la perspective, installant l'œil au centre de l'espace, ont pu en être les fondements).

Le travail de Straub (tentative aujourd'hui la plus avancée pour fonder, en ce domaine, une telle écriture) portant aujourd'hui sur la notion même d'espace théâtral, d'espace scénique, on peut dire que le problème a été posé dans sa plus grande généralité, à son point nodal, et qu'il ne pouvait obtenir de résolution que théorisée de part en part. C'est donc *le* rapport, la question de *ce* (lequel ?) rapport du théâtre et du cinéma qui va ici nous retenir.

Contre toute confusion, il faut encore préciser : lorsque nous projetons d'étudier le fonctionnement et la « nature », dans *Othon*, d'un certain rapport et jeu entre la scène théâtrale et son mode d'inscription cinématographique, nous ne prétendons pas que la génération du film s'est faite en deux étapes chronologiquement distinctes : passage du texte de Corneille (avec ses rares indications scéniques) à une mise en place théâtrale, puis de celle-ci à l'inscription cinématographique. Il n'est pas douteux au contraire que la pièce de Corneille a été dès le départ travaillée par un appareil d'écriture cinématographique. Mais, et l'apport de Straub est en ce point capital, ce qui pourrait s'isoler comme stade intermédiaire, purement théâtral, pour n'avoir pas eu lieu effectivement, n'en est pas pour autant annulé, aboli. Nous dirons même *au contraire* : le film, en une seule opération, réunit la construction d'une scène théâtrale *et* sa transformation cinématographique, il effectue *simultanément* la mise en place théâtrale et sa subversion. Notre tentative de saisir l'articulation de ce rapport en isolant arbitrairement deux « moments » (comme nous l'avions fait tout à l'heure avec le texte récité avant de le réinscrire dans l'ensemble fonctionnant), non pertinente si le film avait purement et simplement éludé cette deuxième étape (annulant donc le problème sans le résoudre), se trouve autorisée et même requise ici dans son mouvement *à rebours* de l'une à l'autre scène (de la surface de lisibilité obligatoirement cinématographique à la scène qu'elle inclut en la transformant), chacune de ces deux scènes se lisant à travers l'autre, *dans* l'autre.

Ici, nous devons effectuer un détour historique et revenir sur les textes importants qu'André Bazin a consacrés à ce problème, dans « Théâtre et cinéma », à la fois pour en vérifier l'extrême perspicacité et la systématique rigoureuse (très en avance sur la généralité de la critique actuelle, au point que nombre de reproches adressés à *Othon* s'y trouvent prévus, inscrits et déconstruits), mais aussi pour saisir le déplacement que Straub, dans sa pratique, opère par rapport à eux, déplacement qui n'est autre que le *presque rien* capital séparant l'idéalisme, dans l'une de ses manifestations les plus cohérentes, du matéralisme. Pour Bazin, en effet, dans le jeu des rapports théâtre/cinéma :

1) La solution catastrophique consiste à injecter de force, et au titre de garantie de « spécificité » cinématographique, des « signes » de cinéma (conçu comme pouvant disposer à son gré, du temps, de l'espace le plus vaste possible, du mouvement). Ce point, aujourd'hui, semble à peu près définitivement acquis, seuls quelques attardés s'avisant de faire jouer *Bérénice* dans les jardins du Trocadéro pour « faire vrai » ;

2) Se soutenant de part en part des présupposés du « *réalisme ontologique de l'image cinématographique* », il énonce : « *le cinéma étant par essence une dramaturgie de la nature, il ne peut y avoir cinéma sans construction d'un espace ouvert, se* substituant (nous soulignons ce mot - J. N.) *à l'univers au lieu de s'y inclure. Ce sentiment d'espace, l'écran ne saurait nous en donner l'illusion sans recourir à certaines garanties naturelles. Mais c'est moins une question de construction de décor, d'architecture ou d'immensité, que d'isolement du* catalyseur *esthétique qu'il pourra suffire d'introduire à dose infinitésimale dans la mise en scène, pour qu'elle précipite totalement en « nature »*. Les exemples de « catalyseurs » cités par Bazin sont aujourd'hui célèbres : la pelletée de « vraie » terre dans *La Passion de Jeanne d'Arc*, l'essuie-glace, le murmure de la cascade ou le chuintement de la terre qui s'échappe d'une potiche brisée dans *Les Dames du Bois de Boulogne*, le « *frémissement d'une simple branche de bouleau dans le vent* », animant toute la forêt de béton des *Niebelungen* ;

3) Les plus grandes réussites, toujours selon Bazin, dans la conjonction théâtre/cinéma, seraient (*Macbeth* de Welles, *Les Parents terribles* de Cocteau) les films où le cinéaste, loin de masquer la provenance et le caractère théâtral de son pré-texte, les accuse et les souligne : « *Cocteau cinéaste a compris qu'il ne fallait rien ajouter à son décor, que le cinéma n'était pas là pour le multiplier mais pour* l'intensifier » (c'est nous qui soulignons). Et, plus loin : « *Au lieu de tenter, après tant d'autres, de la dissoudre dans le cinéma, il utilise au contraire les ressources de la caméra pour accuser, souligner*, confirmer *les structures scéniques et leurs corollaires psychologiques. L'apport spécifique du cinéma ne se pourrait définir ici que par un* surcroît *de théâtralité* ». (Nous soulignons encore.) L'un des effets constatés (et désignés comme positifs) de ce « surcroît » de théâtralité est l'installation du spectateur en position d'extériorité radicale : « *La « caméra subjective » est enfin réalisée, mais à l'envers, non pas comme dans* La Dame du Lac, *grâce à une puérile identification du spectateur au personnage, par le truchement de la caméra, mais au contraire par l'impitoyable extériorité du témoin... Le drame redevient pleinement un spectacle* ».

Dans un même mouvement, d'un seul geste, Straub met en question, menace ces deux groupes de propositions. Tout se joue autour de cette phrase : « ... *il ne peut y avoir cinéma sans construction d'un espace ouvert*, se substituant *à l'univers au lieu de s'y inclure* » (nous soulignons). C'est cette logique du supplément pensé comme danger par toute la tradition métaphysique occidentale, qui ne pouvait en saisir le mouvement que de manière unilatérale (comme ce qui vient s'ajouter, du dehors, à l'unité pleine du dedans, et dès lors perçu comme menace) qui se trouve elle-même menacée par la logique de la supplémentarité élaborée par Jacques Derrida *dans* les blancs du discours de Rousseau (*De la Grammatologie*), « *mouvement de supplémentarité par lequel les pôles se substituent* tour à tour *l'un à l'autre* » (c'est Derrida qui souligne), ou encore : « ... *la logique de la supplémentarité qui veut que le dehors soit dedans, que l'autre et le manque viennent s'ajouter comme un plus qui remplace un moins, que ce qui s'ajoute à quelque chose tienne lieu du défaut de cette chose, que le défaut, comme dehors du dedans soit déjà au-dedans du dedans, etc.* ».

Nécessité donc, de penser le supplément *à la fois* comme s'ajoutant et se substituant. Une scène s'ajoutant et se substituant à l'autre, sans remplacement pur et simple, sans unité dernière, sans annulation de l'écart.

A la fois surplus et substitution, en-trop et vicariance.

Straub, donc, montre une représentation, il montre cette représentation en train de se faire. Il faut rendre ici au mot « représentation » le dynamisme que les substantifs en *-tio* ont perdu, Roland Barthes l'a rappelé, en passant du latin au français qui les a fixés, refroidis, conservés (leur enlevant ce qu'ils dénotent d'actif : geste, mouvement, processus : l'opération de représenter, et non pas seulement ce qui résulte de cette opération). La représentation se faisant, ne se masquant à aucun moment comme telle, les deux scènes (scène théâtrale et scène cinématographique) se surimpriment l'une à l'autre (peut-on dire, d'une surimpression, *ce* qui est devant et *ce* qui est derrière ?), passent l'une dans l'autre, la première désignant la seconde comme ce qui la donne à voir, la seconde comprenant la première comme ce qu'elle indique et transgresse, chacune des deux inscrivant l'autre, *qui au même moment l'excède et la déborde* (l'objection qui voudrait que le cinéma reste de toute façon la dernière instance, qui ne saurait être excédée *puisque ce que nous voyons est un film*, est définitivement prisonnière de l'argumentation métaphysique disloquée par Derrida). Seule cette économie nouvelle peut permettre de comprendre, d'ailleurs, à quelle fonction sont appelés dans *Othon* les « catalyseurs » de Bazin (ici les plans de voiture), conçus chez celui-ci comme purs et simples « effets de réel ». Fonction qui n'est ni de « renforcer » quelque « réalisme » de la scène (puisque la seule association voitures-costumes accuse au contraire le caractère de représentation se faisant), ni d'immerger cette scène dans son dehors historique (ils sont un faux dehors, ajoutent au caractère d'enfermement), mais de s'intégrer au décor comme prélèvements arrachés à leur sol d'origine (leur référent réel, selon, en quelque sorte, une fissuration du denotatum en definitum et designatum, cf. encore Schefer, ouvrage cité), devenant toiles, panneaux, index désignant d'où ils viennent non pour y retourner, mais pour insérer *dans* la clôture représentative l'ouverture vers son dehors illimité, en tant que marques limitées travaillées par l'infinité du dehors (l'histoire).

Tout se jouerait, ainsi, en échos, répercussions (pas seulement des voix, mais de tous les éléments sonores, souffles dans les micros, « trous », vent, bruits parasites, tous ces décrochements, violents, concourant à la partition), empreintes d'une paroi (plan, surface et « fonds », mais on verra que cette distinction n'a plus aucune pertinence) sur l'autre, d'une face à l'autre du cube dynamique engendré par le fonctionnement du dispositif (les passages de plan à plan s'effectuant le plus souvent *dans* le son) (6). Dispositif déployant son volume du dedans (et c'est le lieu de dire que cet espace « profond », pluriel, n'est pas illusoirement créé dans le plan par la perspective et le point de fuite, mais entre les plans). Plans refusant la « profondeur » (rarement « platitude » a été plus concertée), dont la durée calculée a pour effet d'annuler indéfiniment le fond par la surface, la surface par le fond (comme surface redoublée), les « figures », acteurs, « personnages » apparaissant alternativement comme découpes sur la toile (le décor qui les engendre), et volumes engendrant en retour la surface nécessaire à leur présentation, comme appuyés sur elle.

Nous sommes au plus près de l'intégration rêvée par Artaud de la parole au mouvement et à la couleur. Ici peut se lire : « *c'était bien ma voix s'élevant de la vision colorée ou plutôt du fond brûlant des couleurs* », et « ... *je revois les sons pénétrer le ciel jusqu'au fond des yeux* » (Sollers, *Nombres*). Ici se machine aussi, infailliblement, la faillite de l'exclusion prononcée par *Cinéthique contre* la couleur et le son synchrone comme irréductiblement liés à un cinéma représentatif idéaliste, position concevable dans le cas, étranger à Straub, où ils tiennent lieu de garants de vérité, mais jouant ici dans la mise en réseau, la formation de la portée musicale (rôle imparti au son comme formateur de l'*espace* off). C'est l'annulation de l'extériorité radicale du spectateur souhaitée par Bazin (sans qu'elle soit remplacée par une projection fantasmatique, l'hypostase, la participation à une illusion), le lecteur pouvant se dire tel seulement s'il accepte d'entrer dans le jeu, d'être produit comme effet de texte (comme Straub lui-même disant : « *j'essaie*, au commencement, *de ne pas mettre ma rage ou ma tristesse* »), d'être à son tour joué (c'est-à-dire lancé *et* trahi). La conception ontologique classique de la supplémentarité (« *L'univers de l'écran ne peut se juxtaposer au nôtre, il s'y* substitue *nécessairement puisque le concept même d'univers est spatialement exclusif. Pour un temps, le film est l'Univers, le Monde, ou si l'on veut, la Nature* ». Bazin) — soulignons une fois encore, le même mot (J.N.), est minée, puisqu'il ne s'agit pas d' « *intensifier* », d' « *accuser* », de « *souligner* » le théâtre, ni de doter la pièce d'un « *surcroît de théâtralité* », mais de *répéter* (de s'ajouter *et* de remplacer : non l'un ou l'autre, ni l'un à l'exclusion de l'autre). Citons Mallarmé : « *Un livre* (ajoutons, un film), *dans notre main, s'il énonce quelque idée auguste, supplée à tous les théâtres, non par l'oubli qu'il en cause mais les rappelant impérieusement, au contraire* ». Le film ne résorbe pas la pièce (pas plus que les scènes du film ne se suivent en s'annulant : elles se glissent les unes dans les autres, ne s'effacent pas), il ne la recueille pas comme un dehors dans l'intériorité familière d'un dedans, mais se glisse pour l'espacer (non l'étendre, le très long mouvement de caméra suivant Lacus

et Martian à la fin de l'acte II de la pièce, n'a pas pour effet de « dilater » cinématographiquement), en défaire les articulations assurées, s'y insérant comme écart, la démembrant par sa ponctuation (les « blancs », les pauses, les vides, les suspens, débuts et fins de plans, entre les plans de Straub, son « armature dissimulée »). Cette écriture, Straub lui-même en formule la démarche, en deux propositions étonnantes de lucidité : « *Pour les quatre premiers actes, la mise en place est cinématographique et le découpage* plutôt *théâtral, et pour le cinquième acte la mise en place est théâtrale et le découpage cinématographique* » (mais aussi bien, au même moment, le *plutôt* que nous soulignons indique le constant passage de l'un dans l'autre) ; mais surtout : « *le découpage du film* contredit *la construction de Corneille en tragédie et en cinq actes*, et *s'y ajoute* » (nous soulignons).

Il y a donc, toujours, en quelque sorte, et de quelque façon qu'on le prenne, une scène en plus, en sus, de l'autre. Comme il y a, dans la pièce de Corneille, que nous n'avons donc pas quitté (pas plus que Straub qui dit aimer en elle le côté « *Scarface* » ou « *Big Sleep* », la *portée* politique, la précipitation et l'entrechoquement des intrigues policières, qui s'annulent les unes les autres) un rôle, un postulant de trop (Othon et/ou Pison) pour une place, qui n'est pas encore vide, à la tête de l'Empire (Galba).

Il n'aura jamais été question que d'un pouvoir, décidément impossible, à prendre.

Soit : Corneille/Mallarmé ; l'un à lire dans l'autre, Straub étant en plus : « Ses gestes concertés, ses regards de mesure/N'y laissaient aucun mot aller à l'aventure (*... l'intervalle attendu, ayant, en effet, pour parois latérales*) Vous détruirez toujours mes conseils par les vôtres/ Le seul ton de ma voix vous en inspire d'autres (*l'opposition double des panneaux*) Les yeux ne veulent pas en tout temps se fermer (*et pour vis-à-vis, devant et derrière, l'ouverture de doute nul répercutée par le prolongement du bruit des panneaux...*) »

Jean NARBONI.

(1) Sans tomber dans l'illusion charismatique du regard pur, de l'œil neuf et du don, en espérant une lisibilité *instantanée* et miraculeuse d'*Othon* pour les couches sociales les plus défavorisées. Les travaux scientifiques de Bourdieu et Passeron sur la sociologie de la perception esthétique * ont démontré que les ouvriers, devant un produit artistique, ne se situaient pas par rapport à quelque « spontanéité », mais par rapport à leur culture bourgeoise absente, et que la non-possession des codes culturels ne favorisait en rien la lecture d'œuvres exigeant, pour être lues, la maîtrise de ces codes et la possibilité de les rejeter. Possibilités, dans notre société, pratiquement interdites à la classe ouvrière (où l'on voit que ce point, fondamental, renvoie au problème des systèmes éducatifs et par là, plus largement, à celui de la lutte des classes et du renversement du régime capitaliste bourgeois). Or, dans *notre* présent : 1) un film comme *Othon* (pour nous limiter au cinéma, mais cela vaut aussi bien, à condition de penser toutes spécificités différentielles nécessaires, pour les écritures d' « avant-garde » matérialistes qui se font ailleurs, principalement dans le champ dit « littéraire ») ne peut être *accepté* par les tenants du savoir bourgeois définitivement accrochés à leurs codes et conditionnements, fussent-ils, comme c'est le cas, en déclin ; 2) Il est possible, par un travail constant *et réciproque*, d'en faciliter la pénétration dans les couches intellectuelles petites-bourgeoises voulant s'aligner sur des positions marxistes. Enjeu important, travail qui est le nôtre, dans la revue (au public presqu'entièrement constitué de lecteurs dont l'être-de-classe et la culture sont petits-bourgeois, comme c'est d'ailleurs le cas pour les collaborateurs de la revue) ; 3) Reste un problème majeur, pour que la formule de Lautréamont (« *la poésie doit être faite par tous, non par un* ») ne soit pas récupérée par des illusionnistes, ni dévoyée en pratiques spontanéistes sans portée : celui du travail, du type de travail à accomplir dans le domaine des classes sociales ne disposant pas de la culture. Problème *directement* politique.

* Nous conservons ici le terme « esthétique » (employé par Bourdieu et Passeron) en sachant bien que le problème est posé de savoir si les textes produits aujourd'hui par ce qui se pense comme pratique signifiante et non comme « art » relèvent encore de cette catégorie. Posé aussi celui des fondements même de cette catégorie. Ce qui n'infirme en rien la question de lecture ouverte dans cette note.

(2) Voir l'article de Jean-Claude Biette dans le numéro 218, p. 43.

(3) Qu'on traduira, littéralement, par : « lecture pour soi » et « lecture pour l'auteur » (« Essais de linguistique générale »).

(4) Nécessairement présente à la place pour elle prescrite par le film même, la « réfutation » s'annonce, dans Positif 119, sous les initiales M.C. Le processus, traditionnel, répétitif, en est aujourd'hui aisément démontable (non sans lassitude) : intimidation à l'intimidation (« *considéré déjà comme un des chefs-d'œuvre du cinéma moderne par quelques thuriféraires influents et bien placés* »), plaisanteries de bon ton (« *on parle de bison et de Popeye, il s'agit de Pison et de Poppée* »), recours, pour attaquer le film, à ce qui défend bêtement ce film (l'article de Richard Roud favorable à *Othon*), informations de « dernière main », fausses (que Straub prévoit une version doublée de son film), essaimage négligent d'indices culturels de « classe », tics de petit professeur (« *Othon, tragédie politique de la vieillesse de Corneille et fort belle de surcroît* », « *Straub, cinéaste naguère doué* »... « *les plus mauvais concours de récitation de notre cher lycée* »), progressisme retardataire (quand on « adapte » une pièce classique, il faut l' « *éclairer* », lui donner des « *résonances modernes* », vieil argument réfuté à juste titre par Barthes dès 1955 dans son texte : « Comment représenter l'antique ? »). Concentré sublimé donc de non-lecture, décadente, affaissée.

(5) « *Comme les branches d'une hyperbole se rencontrent, comme nous disons, à l'infini (encore que personne n'ait visité une région si lointaine), ainsi le principe des idéogrammes se réunit dans une quatrième sphère : le théâtre* ». La plus grande prudence, en ce point, est requise. Il est possible en extrayant telle formule, telle proposition de son contexte et du mouvement susceptible, dans le glissement qu'il lui impose, de la modifier, de la transformer (ou même de la renverser), de faire dire à peu près ce qu'on veut à Eisenstein (et aussi bien à Artaud ou Mallarmé ; sinon l'inflation critique idéaliste et les récupérations métaphysiques n'auraient pas été, à leur égard, si importantes ni insistantes). Nous ne voulons pas dire qu'Eisenstein a été à l'abri de la tentation idéaliste de voir dans le cinéma la synthèse possible des autres arts, *bien au contraire*. Ce qui n'empêche pas qu'en de nombreux points de ses travaux, Eisenstein ait inscrit, avec rigueur, la pensée de la « scène théâtrale » qui nous retient.

(6) Nous avons été appelé, plusieurs fois dans ce texte, à écrire, à propos du travail de Straub, le nom de Mallarmé. Non par analogie, ni seulement à titre citationnel. Peut-être pour signaler un croisement, dans la circulation métaphorique de certaine écriture générale déjà évoquée, sur lequel il faudra revenir. Quel coup de hasard a fait Straub commencer son film, *Othon* (avant même l'inscription du titre et du générique) par un mouvement de caméra s'achevant, de façon énigmatique, sur une grotte où, pendant la dernière guerre mondiale, les communistes italiens dissimulaient leurs armes ? Grotte à partir de quoi il n'est pas possible de passer sous silence, étant donné le dispositif filmique auquel elle introduit, tels autres *effets de grotte* repérés par Derrida dans le texte de Mallarmé, dont il écrira (« Tel Quel » no 42) : « *Les effets de grotte sont le plus souvent des effets de glotte, traces laissées d'un écho, empreinte d'un signifiant phonique sur un autre, production de sens selon les retentissements d'une double paroi...* ».

Film/politique (2)

L'Aveu : 15 propositions

par Jean-Louis Comolli

Champ

De la relation film/politique dont, en raison même du nombre, de la variété des résistances (1) qu'elle fait lever, il nous apparaît indispensable de poursuivre l'étude (2) et, tâche non moins urgente sinon préalable, de débusquer les confusions auxquelles ne cesse de donner prise la critique, ici et là, des déterminations, discours, rôles politiques des films, commençons par dire, en manière de première proposition, que *s'y marque non seulement la place des films dans les rapports de pro-*
1 *duction dominants et dans l'idéologie qui domine en leur*
nom, mais celle des spectateurs de ces films (parmi lesquels et tout particulièrement, les « critiques »).

Parce que, dans la mesure de sa non consistance, *L'Aveu* ne fonctionne à aucun moment comme texte résistant aux lectures de type idéologique, mais bien plutôt comme *programme*, complice par avance de ces lectures parce que programmé et formulé lui-même par les thèmes et modes idéologiques qui les supportent, il s'est trouvé impliquer l'ensemble de ce qui, questions et réponses, fait problème dans le champ film/politique.

Avançons donc une seconde proposition, corollaire de la première : en l'état présent de la réflexion théorique
2 sur la problématique film/politique, c'est-à-dire en l'état
présent des possibilités d'opérer une lecture politique véritable (tenant compte entre autres de l'état réel des forces en présence, dans le champ spécifique du cinéma et dans les champs qui l'englobent, ainsi que du degré d'avancement des luttes politiques) des films qui développent une pratique et/ou un discours politiques, il n'est pas possible, au nom de quelque pureté ou rigueur théoriciste, de négliger superbement, comme nuls et non-avenus, la masse des films (dont *L'Aveu*, après *Z*, fait et peut faire figure de modèle) qui certes ne sont le lieu d'aucun travail cinématographique, d'aucune pratique signifiante en mesure de subvertir les normes esthético-culturelles de l'idéologie dominante, mais qui, *à cause de cela même*, occupent le devant de la scène idéologique, participent massivement du brouillage idéologique général, et font figure, auprès d'un très grand nombre de spectateurs et de la quasi-totalité des critiques (3), de films authentiquement politiques.

Pour désencombrer le champ film/politique de ces entreprises de brouillage et masquage qui font écran à la possibilité même de questionner sa problématique en termes politiques, c'est-à-dire en fin de compte *de le constituer en problématique véritable*, il faut, loin de faire « comme si » ces films n'existaient pas, commencer par les prendre en compte. Tenir compte de *L'Aveu* (par exemple) c'est prendre en considération, comme non seulement non négligeables, mais symptomatiques, les réactions, lectures, critiques qu'il a suscitées. Car, et ce sera notre troisième proposition : moins la lecture d'un film peut s'en prendre à son écriture, s'articuler à son système signifiant en un rapport de production, plus donc elle « traverse » le film, en manifestant l'inconsistance, plus la « réalité » du film, *son poids de condensation maximum apparaissent comme celui et celle seuls*
3 *de ses lectures, si bien que ce n'est plus le « film » qu'il*
convient de lire, mais bien ce qui le constitue : ses lectures.

Question

Si nous tenons pour films décisivement politiques *Othon, Sotto il segno dello Scorpione, Eros + massacre, Ice* (par exemple) c'est parce qu'ils ne se (nous) satisfont pas de la pure et simple délivrance d'un « message politique » mais, *commençant par le commencement* (c'est l'une des conditions, aussi, de l'analyse politique) effectuent sur leur *matérialité même* (celle des signifiants qu'ils mettent en jeu, mais celle aussi des conditions et modes de production de ces signifiants) *un travail scrip-*
4 *tural qui en tant que tel constitue un travail politique.*
Cette quatrième proposition vient de Walter Benjamin : « La tendance d'une œuvre ne peut être politiquement juste que si elle est littéralement juste. C'est-à-dire que la tendance politiquement juste inclut une tendance littéraire. (...) Au lieu de se demander : quelle est la position d'une œuvre à l'égard des rapports de production de l'époque ? est-elle d'accord avec eux, est-elle réactionnaire ou aspire-t-elle à leur transformation, est-elle révolutionnaire ? — au lieu de cette question, ou du moins *avant celle-ci*, je voudrais vous en proposer une autre. Avant de me demander : quelle est la position d'une œuvre littéraire *à l'égard* des rapports de production de l'époque ? je voudrais demander : quelle est sa place *dans* ces mêmes rapports ? Cette question vise directement la fonction qui revient à l'œuvre au sein des rapports de production littéraires d'une époque. Autrement dit, elle vise directement la *technique* littéraire des œuvres (...) Un auteur qui n'apprend rien aux écrivains n'apprend rien à personne » (4).

Or, à la différence de ces films qui exigent, pour que soit prise en considération par spectateurs et critiques leur importance politique, un travail de lecture, c'est-à-dire, aussi, un combat idéologique violent, *L'Aveu* est totalement réductible à l'émission-réception de son « message politique », si bien que, en conséquence de la pro-
5 position numéro 4, *son discours politique est lui-même*
réducteur, que c'est la question de sa consistance politique qui est posée par son inconsistance cinématographique.

Retournons donc la question que se croient fondés à (nous) poser, par exemple sur *Othon*, un certain nombre de critiques progressistes, c'est-à-dire *sûrs* d'être à même d'apprécier le rapport d'un film à la politique et en tout cas de repérer, en un film, la présence d'un discours politique : « Si Straub a vraiment voulu *Othon* film politique pourquoi en avoir fait un film inintelligible, « inaudible », tel que la difficulté d'écoute et donc de lecture grève, gêne considérablement la réception de tout message politique ? » et demandons-leur si l'absence en *L'Aveu* non seulement de tout travail productif au niveau des signifiants, mais aussi, *puisque c'est un seul et même travail*, de toute mise en question des conditions de production/écriture/diffusion/lecture du film (i.e. « sa place dans les rapports de production »), manque tel qu'en effet c'est massivement que circule le « message politique » du film, évidemment « accessible à tous », ne marque pas précisément les limites de ce message, le défaut de son accessibilité : ne marque pas sa véritable place au sein du flou et du flouage politiques entretenus par l'idéologie dominante ? La massivité même du discours politique dans *L'Aveu*, au nom de quoi (« gravité du sujet », « urgence du problème », etc.) l'on est tout prêt à tenir pour « mineure » l'instance esthétique, ne joue-t-elle pas avant tout comme garantie politique, et le « discours politique » lui-même comme énoncé idéologique, c'est-à-dire brouillage, à partir du moment où le travail préalable *politiquement* nécessaire à tout discours politique : questionnement de ses conditions d'existence et de ses moyens, n'est pas fait, et non seulement fait défaut, mais où la « solution » choisie par les auteurs du film est le renoncement à ce questionnement, le refoulement de ce travail par l'acceptation pure et simple des conditions et moyens déjà là, en place, par la

reconduction du système économique/culturel dominant : la *reproduction* des moyens, techniques et formes de la production dominante au cinéma (5) ?

Or, sixième proposition : que peut produire *d'autre* la reproduction massive des méthodes et formes par et sous lesquelles au cinéma (et pas seulement là) circule et
6 sévit l'idéologie dominante ? Tout « discours politique » ne peut qu'être *déformé* (réduit/réducteur) de se donner comme formes et moyens d'expression et de diffusion ceux et celles *qui ont déjà pour fonction de reproduire les modes et par eux les thèmes de l'idéologie dominante* (6). Le système de production-diffusion dominant au cinéma, et les codes esthético-culturels dont il assure la domination ont *ensemble et préalablement* à ce qui est leur *but* et paraît être leur seule tâche : permettre et organiser la création et la circulation d'objets cultu-
7 rels et/ou de bénéfices, une *fonction prioritaire* à remplir : celle d'assurer, par leur *reproduction*, les conditions même qui leur permettent d'opérer, celles de leur fonctionnement, de leur hégémonie, de leur *survie*, du maintien et du progrès de leur domination *de la perpétuation de laquelle* dépend étroitement la possibilité même de réaliser leur but économique et/ou culturel, et qui elle-même est fonction de la perpétuation de l'idéologie dominante, de sa reproduction, dont elle est l'un des instruments. Cette tâche prioritaire même si masquée, non déclarée — reproduction du système, reproduction des conditions idéologiques de la reproduction des rapports
8 de production dominants (7) — *recouvre et régit donc aussi la prise en charge par le film de tout discours*
9 *politique*. On a affaire à une sorte de *double articulation du film à l'idéologie dominante :* articulation principale (masquée, automatique) = reproduction des conditions de domination de l'idéologie, c'est-à-dire des normes et codes économiques et esthético-culturels par lesquels elle s'installe et s'inculque ; articulation secondaire (déclarée, contingente) = transmission (complice *ou* critique) d'un certain nombre de thèmes idéologiques. On voit tout de suite que si le travail du film ne porte pas sur l'articulation principale pour en faire une *contradiction prin-*
10 *cipale*, même si son discours politique contredit les thèmes de l'idéologie dominante, *cette contradiction reste secondaire* et ne suffit pas à mettre en cause le procès de reproduction des modes d'inculcation de l'idéologie dominante ni, donc, en fait, des thèmes idéologiques qui en sont les effets.

La question qu'il faut donc poser à *L'Aveu* — puisqu'il ne s'est pas posé la question préalable de son champ, des moyens et méthodes de la production/écriture-diffusion/lecture, *ne peut donc être une autre question que celle de ce manque*, c'est-à-dire (puisque c'est une seule et même chose) la question de la validité, de la résistance, voire même du degré de constitution de son discours politique. La même question que celle posée à *Othon* — à ceci près que ceux qui la posent à *Othon* ne la poseraient pas à *L'Aveu* ; pour eux l'existence d'un discours politique dans *Othon* fait problème, et non dans *L'Aveu* : semblant absent dans *Othon*, le discours politique semble présent dans *L'Aveu* : ce qui est en question dans cette contradiction, n'est-ce pas précisément *l'illusion* d'un discours politique : à l'œuvre dans les deux cas, n'est-ce pas la même « conception » idéologique du cinéma politique — et donc de la politique — qui se joue ?

Vision

Précisément parce que cette question ne fut pas posée à *L'Aveu*, le débat « sur » le film ne pouvait que se tenir *à côté* du film, entrer dans le jeu leurrant (et en masquer dès lors lui-même le caractère leurrant) du « discours politique » de *L'Aveu*, accepter, répondre à, et par cette acceptation-réponse dissimuler, le déguisement en « discours politique » d'une opération de réduction et brouillage idéologiques de données historiques et d'expériences politiques. Tout s'est passé comme si, aveuglés par la massivité du « message politique », les critiques n'avaient à proprement parler pas vu le film, avaient traversé (si lâche soit-il, il existe) son tissu signifiant pour s'accrocher au (s'abriter du) système des référents du film : histoire, vécu, idéologies en luttes, disparité des thèses politiques, etc.

Ceci peut apparaître comme contradictoire à la proposition 3 : lire comme système signifiant le « point de condensation maximum » d'un film qui, en l'occurrence, est le réseau de ses lectures. Mais pour lire ces lectures et non simplement les commenter, il faut commencer par interroger ce qui fait qu'elles ont pu (se) constituer en système signifiant en lieu et place de celui du film, et cela, qui est précisément ce sur quoi ces lectures sont aveugles, est « le point de condensation minimum » du film, l'inconsistance et le laxisme de son propre système signifiant : lire les lectures en place du film, c'est pointer d'abord le pourquoi de cette mise à la place et le comment de la constitution du film en le contraire d'un *texte*, en *programme* pour/par ses lectures. En se cantonant au plan certes massivement présent des référents et signifiés politiques de *L'Aveu*, les tentatives de lecture critique qui se firent (comme celle de Claude Morgan dans « Le Monde ») ne pouvaient que tourner autour du manque et de la contradiction essentiels du film, n'en voir que les effets et non ce qui les produit, qui n'est *pas seulement* un manque au niveau du « message politique » (la confusion entre stalinisme et communisme, le dérobement des causes du stalinisme) mais d'abord manque au niveau du système signifiant du film.

Tout se tient : c'est parce que *L'Aveu* ne remet pas en cause le système représentatif dominant au cinéma, fondé sur l'idéologie du visible, l'auto-satisfaction du *montré*, qu'il ne peut mettre en jeu rien d'autre que du « montré », du « donné à voir », une série illustrative d'*effets* dont la seule possibilité d'organisation est la répétition à l'infini, l'accumulation, l'auto-justification par leur propre reproduction, système à l'emblème des procès et aveux préfabriqués qu'il a charge de démonter mais que, procédant comme eux du dérobement de toutes causes, logiques, pertinences, et comme eux de la prolifération de « preuves » qui n'en sont que d'être avouées, manifestées, exigées : *montrées comme telles*, il ne peut faire autrement que reconduire dans leurs formes et pratiques mêmes.

Déterminé à son insu même, réglé par les codes esthétiques et techniques d'une conception et d'une pratique du cinéma comme représentation du vécu, reproduction du sensible, illustration du visible, le système signifiant de *L'Aveu* en est réduit à l'exploitation intensive, éperdue, des *signes de la présence :* tout doit être « reçu » par le spectateur comme se produisant sous ses yeux, en sa présence, dans un « présent » qui veut se faire passer pour celui du « réel » (et non d'un film). Signes de la présence, c'est-à-dire, indissociablement, signes de l'illusion. Le regard du spectateur est programmé, pris en charge par le jeu insistant des regards, du regardé/regardant : voir Montand-London, dans le secret de sa cellule, souffrir d'être vu, épié par ses gardes, revient, pour le spectateur, à le voir comme eux et à en souffrir comme lui, simultanément, dans le même acte de regard.
11 Le procès d'identification du spectateur au personnage central, ici comme toujours, n'est possible que par les effets de réel et de vécu d'une participation et d'une présence de l'un à l'autre forcément illusionnantes, fantasmatiques. A ce niveau premier, celui de sa vision même, le film fonctionne comme piège et flouage : le spectateur n'occupe pas la place d'un lecteur, mais celle(s) d'un complice : *la place du témoin, du Même, du double*, places marquées par avance, réservées dans le simulacre comme ce qui l'accomplit, le valide, le rend

12 opérant, c'est-à-dire entérine, aide et permet, *confirme son fonctionnement leurrant.* Sans cette complicité du spectateur (prévue, programmée), la représentation fait faillite : c'est seulement à partir de l'instant où le spectateur est pris par l'illusion d'être *celui pour qui le film est fait, celui qui est présent, à la place centrale* (la « même » que celle du héros) *comme sujet*, que la représentation devient *sa* représentation, c'est-à-dire que l'inculcation idéologique peut s'effectuer.

La recherche forcenée dans *L'Aveu* (sous les dehors rassurants, prudents, de la « sobriété », de la « dignité » du style, par quoi pernicieusement se masque le plus souvent, et non seulement au cinéma, la violence symbolique de l'idéologie dominante), de la participation sensible, émotionnelle, du spectateur au spectacle de la chaîne des tortures, ne vise à rien d'autre, en les lui rendant odieuses, qu'à le rendre complice de leur spectacle, et du principe même de ce spectacle : elles ne sont filmées de façon si insistantes — au point même que le film *tout entier* fonctionne comme torture, mise en place du sentiment d'horreur et d'impuissance (« Avouer, mais avouer quoi ? ») — que pour provoquer la répulsion-jouissance de leur visibilité même : ému *par ce* qu'il voit, *parce* qu'il le voit le spectateur en est aussi le voyeur ; se met en place ainsi un conflit bloqué, que rien ne permettra de dépasser : pour faire condamner au spectateur « l'horreur » stalinienne, on la montre dans tous ses états, on la constitue en spectacle, sans se douter que voir c'est jouir, qu'en accroissant la visibilité, l'effet de présence de cette horreur, on en éloigne immanquablement la connaissance, la possibilité de sa critique. Mais peut-être est-ce justement là ce qui était — il ne s'agit pas ici des « intentions » des auteurs, de leur honnêteté indiscutable, mais bien de ce qui parle dans un film, les codes, le système signifiant, l'idéologie, qui donc n'ont pas d' « intentions », et n'appellent point de jugements moraux, mais politiques — en jeu dans *L'Aveu :* que l'émotion, le sentiment d'horreur, bref le réflexe humaniste jouent à plein, et jouent seuls, pour barrer toute lecture politique *et* du film *et* du stalinisme ?

(Y regarder à deux fois, c'est ce qu'il aurait fallu, avant de donner quitus au système signifiant de *L'Aveu*, comme ont fait, unanimement, les critiques, car c'est parce qu'il n'est rien d'autre que le ressassement d'effets de présence qu'il est d'une extrême pauvreté : mais c'est pourquoi aussi il ne va pas sans conséquences d'une extrême gravité. Redisons-le : dans le rapport film/politique, le manque dans le champ « film » est manque (et le même) dans le champ « politique ».)

Lecture

Pourtant, de lectures, il semble bien (à consulter la presse) que *L'Aveu* ait donné lieu à un grand nombre : c'est donc elles qu'il faut lire (proposition no 3) pour interroger à son tour leur consistance, sachant maintenant que toutes (à ma connaissance) sont restées aveugles sur la nature et les conséquences (graves) du système signifiant du film, sur l'idéologie du visible qu'il met en place, sur l'enfermement représentatif qu'il effectue.

Ne s'étant pas donné la peine de questionner la matérialité signifiante du film, ces lectures ne pouvaient que convoquer massivement comme « matière » la série des référents du film et le principal de ceux-ci, le livre de London, garantie dernière — parce que celle du vécu — du discours politique du film. Ecartons les sacro-saints « problèmes de l'adaptation » (qui ont tout de même servi, en l'occurrence, à noyer quelques poissons) et comparons deux discours politiques.

Le propos *politique* de London était de raconter la part tragique de son expérience vécue du stalinisme, et secondairement de tenter d'en fournir un certain nombre d'explications politiques (fragmentaires, insuffisantes, mais London n'est pas un théoricien du marxisme) (7) : celles précisément dont il avait lui-même besoin pour comprendre ce « vécu » et pouvoir continuer d'être communiste après, et malgré Staline. Or, contrairement à tout ce qui a été dit (et par London lui-même) sur la « fidélité » du film au livre, le propos de *L'Aveu* (film) est absolument autre : il est (cf. « Vision ») de faire ressentir violemment au spectateur (qui est ou n'est pas le lecteur du livre) l'horreur de ce que London a vécu, qu'il a décrite, mais dont, par cette relation, cette mise en livre, il a fait un *objet de lecture*, l'un des éléments constitutifs non plus seulement de son expérience vécue, mais de sa réflexion et du livre qui en est le produit. Le livre avance bien évidemment une foule de détails, de personnages, de moments historiques qu'il n'était pas possible au film de convoquer à son tour (là, les critiques consentent à prendre en compte les contraintes spécifiques de la matérialité signifiante au cinéma, pour « excuser » cette insuffisance obligée du film), mais il avance aussi, dans l'embrouillement même de ces faits, récits, actions, etc., un certain nombre d'explications, des fragments d'analyse politique qui d'ailleurs, du fait même de leur éparpillement à travers le livre, de leurs lacunes, témoignent à leur façon de la complexité d'une lecture scientifique de l'histoire.

Ces tentatives, le film, pour ne pas les omettre tout à fait, en fournit la parodie, la caricature grossière (scènes, à Monte-Carlo, du dialogue communiste-bourgeois). A cela plusieurs raisons. Ces séquences fonctionnent, « de l'aveu » même des auteurs du film, comme des entr'actes (des soupapes, des pauses) dans le spectacle, insoutenable à force, des tortures de Montand-London. C'est dire que les « explications politiques » qu'elles véhiculent, ont valeur, ici, de chocolats glacés et encarts publicitaires : elles distraient en permettant de reprendre quelque force avant de retourner à la vision des épreuves. De fait, la salle respire un peu d'air frais pendant ces brèves remontées des Enfers. Mais c'est dire aussi qu'elles sont données, à la lettre, comme hors sujet : tout se passe comme si, parce que le film sacrifie tout à la production d'émotion, au montrable, le niveau de l'explication, de la réflexion, bref de la lecture était *à la fois* négligeable, secondaire (parce que ne se laissant pas « montrer », « visualiser » comme un interrogatoire ou une scène de torture) et gênant (parce que risquant à coup sûr, s'il eût été davantage développé, de casser la chaîne oppressante liant le spectateur). Gênant encore, ce surgissement de lecture politique, parce qu'il aurait mis en cause, au-delà de ses effets sensibles, la *logique* du système signifiant du film. Parce que cette
13 logique est celle de *l'identité* (identification au « héros », *celui auquel le film arrive ;* parcours d'un film comme *identique* en tous points à un programme), de la *substitution* (du spectateur au protagoniste, des effets de réel au filmique, de la vision à la réflexion) elle met en jeu, sous l'emblème de l'idéalisme, une causalité mécanique, une circularité tautologique des explications (questions-réponses-questions) telles que s'opère la confusion causes-effets (à l'image même de l'équivalence stalinienne aveu = preuve, que le discours du film reproduit et reconduit purement et simplement, loin d'en faire la critique déconstructive) et que toutes les causes, renvoyant les unes aux autres dans une spécularité stérile, ne peuvent en dernier recours que toutes renvoyer à la Cause : pourquoi l'horreur stalinienne ? à cause du stalinisme : pourquoi le stalinisme ? à cause de Staline, tenant-lieu — dans un film « antistalinien » comme dans la théologie de l'ère stalinienne et du culte de la personnalité — de Dieu-le-père. (Ses *apparitions*, là encore, les stock-shots le montrant et ne faisant que le montrer, tiennent lieu de tout discours sur lui : la preuve de Staline, c'est qu'on le voit !)

Ce qui est à l'œuvre obstinément dans cette logique de la répétition du même, c'est *l'impossibilité de comprendre*, la constitution de l'Histoire en Mystère (envers des miracles de l'Eglise) : le spectateur subit, comme

le personnage « subit », comme a subi London dans ses prisons, le cercle des questions-aveux, la mécanique du programme ; et, comme le personnage et son modèle, assailli, épuisé, enfermé dans les violences de la représentation (comme London l'était dans celles de ce qui était aussi représentation et répétition des mises en scènes des procès de Moscou, dont le rappel joue dans le film, encore, le rôle d'une explication renvoyant à un mystère qui, lui, n'est pas expliqué), le spectateur, aggloméré de toutes ses fibres sensibles à Montand, aveuglé par cela même qu'il voit, n'ayant à sa disposition pour penser le référent historique que le système assertif, tautologique, du « c'est comme ça parce que c'était comme ça », n'est jamais en mesure de penser les situations filmiques dont il est la victime, cette impossibilité pour lui de penser étant copie conforme de celle qui, dans le film, torture le personnage, et qui constitue par là l'un des moyens de l'arsenal inquisiteur des procès staliniens. *Dans* et *de L'Aveu*, pour le spectateur comme pour le protagoniste, il s'agit de réprimer toute possibilité d'analyse, de barrer toute science de l'histoire, de brandir la thématique de l'équivalence (Prague 45 = Prague 68) ; se voulant antistalinien, mais parce qu'il n'a pas pensé sa propre problématique en d'autres termes que ceux de la représentation et de la reproduction de l'image du stalinisme, le film instruit le procès du stalinisme comme les « référents » (8) instruisent ceux de Moscou, Budapest et Prague, son système signifiant, ses présupposés idéalistes, sa conformité aux normes économiques et culturelles de l'idéologie dominante réécrivent cet anti-stalinisme comme de pure forme. Le « discours politique » de *L'Aveu* est ainsi réduit à la seule convocation de fantasmes politiques ; préformé par l'idéologie dominante, le film en tient en retour le discours, dont l'un des thèmes privilégiés est l'utilisation *stalinienne* du stalinisme comme anti-communisme. Il fallait donc poser la question : *L'Aveu* est-il anti-communiste ? mais pour y répondre ne pas entrer dans le jeu leurrant du film, ne pas se fonder sur ce que le film convoque, sans leur permettre de jouer autrement que comme garants : l'histoire, le livre, etc., et voir que ce qui est anti-communiste ici (comme ailleurs) ce n'est pas de parler du stalinisme (au contraire), c'est de maintenir cette conception du cinéma *et* de la politique.

Proposition

Un film qui n'a pas mis en question sa place dans les rapports de production, le statut économique-culturel des conditions et moyens de sa pratique spécifique, c'est-à-dire n'a pas pensé son écriture et sa lecture en même temps que sa production et sa diffusion *en rapport de contradiction* avec les normes économico-culturelles du système social dominant et de son idéologie, ne peut faire autrement que reproduire à la fois les normes économiques et les normes culturelles de la production, donc ne peut que redoubler les modes de formulation/inculcation de l'idéologie dominante au moment de sa fabrication, tellement que même si, au niveau de son « message politique » déclaré, il croit ne pas redire les thèmes de cette idéologie, il les reconduit sous une forme masquée, celle de leur plus grande violence, en en reconduisant les modes de formulation et d'inculcation. Les lectures « politiques » qui ont été faites de *L'Aveu* — même si divergentes — ont en commun de n'avoir pas pu ou su (ce qui accuse, de leur part, certaine *faiblesse politique*) apercevoir qu'il n'y avait en jeu dans le film ni « vérités » (« ... qui doivent triompher », « qu'il faut dire », etc.), ni « mensonges », ni « faits », ni « analyses », bref, aucun discours politique en tant que tel, mais, en raison du poids des déterminations idéologiques sur les et la forme(s) du film, rien d'autre qu'un brouillage (de plus) idéologique de données et d'expériences historiques et politiques. Mieux, ces lectures « politiques », parce qu'elles ont entamé dans ces conditions un débat sur le « message politique » du film et lui seul, sont entrées dans le jeu idéologique du film, ont répondu
14 à son programme, *en fonctionnant elles-mêmes comme confirmation et reproduction de leurs propres thèses* — puisque le film, à ce niveau idéologique, peut en effet toutes les servir, les convoquant toutes, a fonction de miroir : ce qui voit est vu et se voit —, obéissant dans leur champ et à leur manière à la règle de reconnaissance/méconnaissance qui régit le film au nom de l'idéologie dominante.

Le manque au niveau « film », on l'a dit, est manque
15 au niveau « politique », *mais ce qui vient remplir ces creux* (qui les conditionne) *c'est l'idéologie dominante.* Celle-ci, comme on sait, n'étant pas une abstraction, mais dominant réellement, par exemple la critique de cinéma, il n'est pas indifférent (mais pénible) de remarquer qu'en l'occurrence elle se manifeste non seulement là où on attendait qu'elle le fît (O.R.T.F. et presse bourgeoise) mais aussi, et non dès lors sans entraîner quelque contradiction, dans des journaux communistes et gauchistes.

Alors s'aperçoit que ce qui pour un certain temps encore rend broussailleux et épineux le débat théorique sur (et la pratique du) cinéma politique, c'est la présence, indue, mais de fait, dans ce champ, de films comme *Z* ou *L'Aveu*, qui continuent d'en passer presque unanimement pour les œuvres de référence. Il y a un certain travail, politique et théorique, à effectuer pour qu'une autre conception du cinéma politique (évacuant, entre autres, ces films) puisse se faire jour auprès de ceux-mêmes, progressistes, militants politiques, spectateurs, critiques ou cinéastes (dont les auteurs de *L'Aveu*, Costa-Gavras et Jorge Semprun) qui réclament un cinéma politique. L'urgence de ce travail apparaîtra d'autant plus grande qu'il conditionne (comme toute pratique théorique) la possibilité de repenser, en France, aujourd'hui, les conditions d'existence et la conception d'une pratique du cinéma politique désembourbée (autant que faire se pourra) des modèles économiques et culturels reproduisant l'idéologie dominante, *et ce sera là ma dernière proposition.* — Jean-Louis COMOLLI.

(1) Résistances, pour ne citer que les mineures, de par exemple Teisseire (« L'Aurore ») et Claude Mauriac (« Le Figaro littéraire »), scandalisés (comme sans doute bien d'autres) par le fait qu'une « revue de cinéma », nous, puisse, rouge, se « mettre à parler de politique »... comme si, eux, parlant de ce qu'ils croient être le « cinéma », et de *cela seulement* ne tenaient pas, à leur corps (à leur « esprit ») défendant, *qu'un* discours idéologique situé/situant politiquement.

(2) Se reporter à et relire le texte de Pascal Bonitzer (nº 222) qui met en place un grand nombre des propositions que j'étudie ici. Et : « Cinéma/idéologie/critique », nºˢ 216, 217.

(3) Corpus critique examiné : François Maurin (« L'Humanité »), Albert Cervoni (« France Nouvelle »), Michel Capdenac (« Les Lettres Françaises »), Claude Morgan (« Le Monde »), Bernard Féron (« Le Monde »), Paul-Louis Thirard (« Positif ») + le courrier des lecteurs de la « Nouvelle Critique », celui de « Unir pour le socialisme » et celui de « Rouge ».

(4) Walter Benjamin : « L'auteur comme producteur » in « Essais sur Bertolt Brecht », Maspéro.

(5) C'est pourquoi, quand Louis Marcorelles se demande si le film, pour son efficace politique, n'aurait pas gagné à être plus « lisible », Straub peut répondre *à côté* qu' « il ne faut pas porter de l'eau au moulin ».

(6) Lire à ce propos le texte de Louis Althusser in « La Pensée » : « Idéologie et appareils idéologiques d'Etat ».

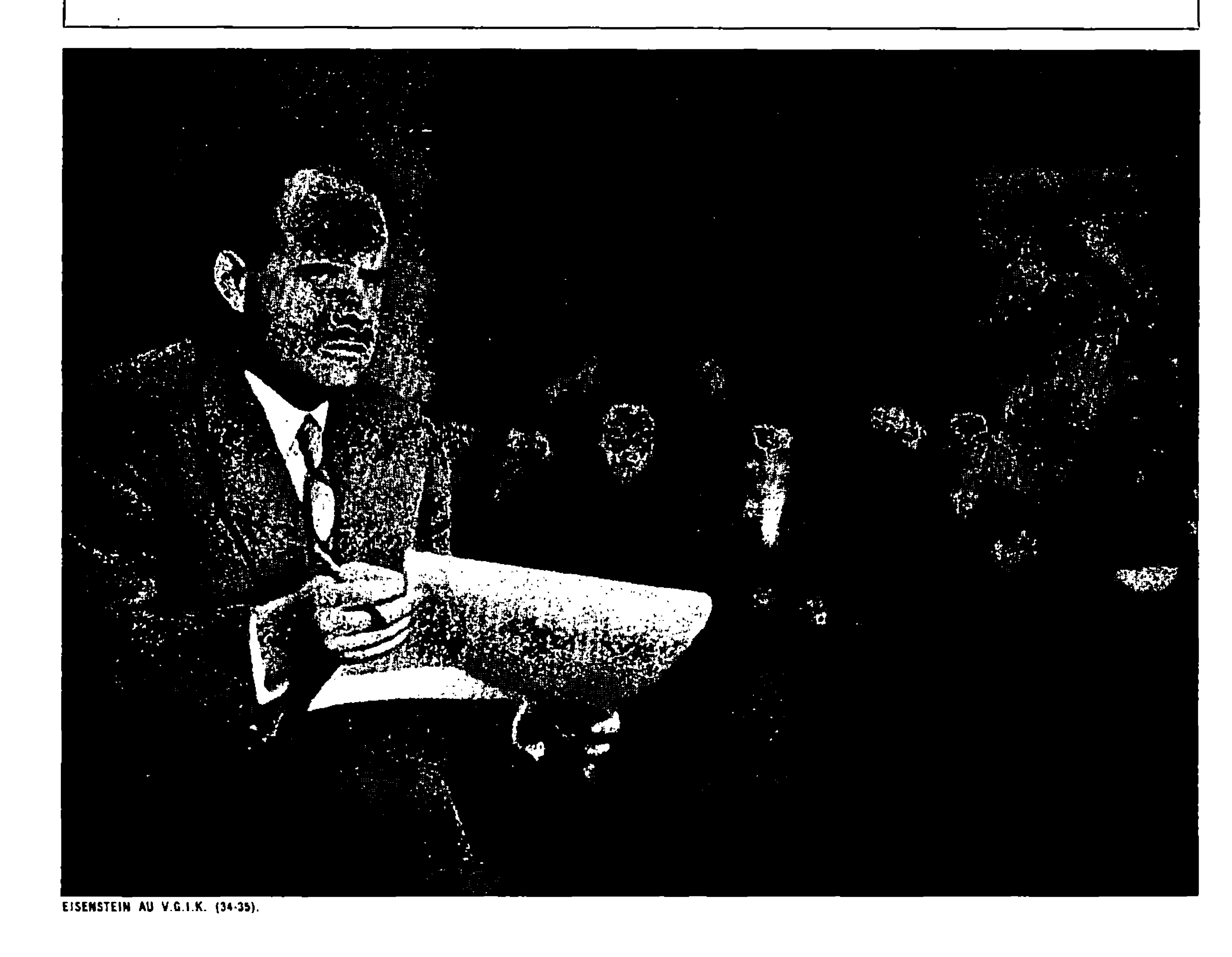
(7) Lire les thèses sur le « culte de la personnalité » de Michel Verret in « Théorie et politique », Ed. Sociales.

(8) Certaine ironie veut que se nomment, aux procès staliniens, « référents » ceux qui fabriquent questions-réponses, font « avouer », torturent : sont rapport avec le Parti, le Dehors...

ECRITS D'EISENSTEIN (14)

Programme d'enseignement de la théorie et de la technique de la réalisation (fin)

Troisième et quatrième années



EISENSTEIN AU V.G.I.K. (34-35).

Troisième année (1)
Semestres V et VI

Nota : Le début du présent cours suppose chez l'étudiant la connaissance de procédés du montage et certaines habitudes pratiques, acquises par les exemples des films et les anthologies de procédés cinématographiques.

(Cette étude fait l'objet d'un cours spécial, enseigné parallèlement au IVe semestre de la théorie.)

Première partie
Exercices pratiques
L'œuvre cinématographique

La transposition d'une simple mise en scène en une feuille de montage orthodoxe.

Propositions générales

1. De l'homme expressif à l'expressivité de l'œuvre cinématographique.

2. La spécificité du cinématographe comparée à celle du théâtre. Les éléments nouveaux, les éléments du théâtre et des autres arts dans leur qualité nouvelle.

3. Le processus gesticulatoire-moteur relevant du montage.

4. Le trait du montage ramassé dans un plan.

5. Principes généraux de la création de l'image par la solution spécifique des moyens cinématographiques.

Travaux pratiques

1. Mise en scène et mise en cadre (2).

Exercices pratiques : composition par le remplissage du cadre d'un plan (tradition européenne de la composition) : a) sur un schéma-projet, b) sur des objets réels.

2. Les nœuds-clés du montage et le groupe de composition du montage.

3. Les éléments du montage à l'intérieur du groupe de composition.

Exercices pratiques : cadrage par la découpe du plan (méthode japonaise de la composition) : a) sur un schéma-projet, b) sur des objets réels (3).

4. Rythme spatial et temporel.

5. La pertinence des répétitions d'un schéma de composition unique à travers tous les éléments et les moyens expressifs, étudiée d'après les éléments du cinéma.

6. C'est la conception de l'œuvre qui détermine ce schéma. La conception et la construction de l'œuvre sont déterminées socialement.

7. Exercices pratiques : composition par le montage d'une scène compliquée, préalablement résolue par la mise en scène. Processus complet de la structuration du montage.

Deuxième partie
Eléments spéciaux de l'œuvre cinématographique

Propositions générales

1. De la cinématographie traditionnelle à la cinématographie révolutionnaire. La cinématographie à partir d'un point fixe de prises de vues et la cinématographie de points de prises de vues variables. Le cinéma muet et le sonore.

2. Le phénomène examiné au point de vue de classe et sa matérialisation à l'écran par des moyens proprement cinématographiques. Point de vue. Conception du thème. Point de prises de vues. Montage.

3. Les éléments cinématographiques étudiés dans leur interaction à chaque stade :

a) le titre ;
b) le titre — le plan ;
c) le plan ;
d) le montage et ses données initiales :
le ciné-phénomène fondamental ;
le plan en tant que processus de la composition par le montage de cellules (« images-cadres ») ; le montage en tant que qualité nouvelle du développement de la cellule primaire du montage — image-cadre ;
le son et sa place dans la conception générale du montage cinématographique ;
e) la grande importance d'une telle conception qui permet d'établir une loi de composition unique, relevant qualitativement des différents éléments du cinéma.

Section spéciale

1. Principes généraux de la composition plastique. Analyse des spécimens de composition picturale.

Etude réalisée dans le cadre de l'enseignement de l'histoire de l'art, discipline spéciale, ainsi que par une série de cours, faits en commun par les deux professeurs : celui qui enseigne la réalisation et celui qui enseigne l'histoire de l'art.

2. Le plan :

a) le cadrage élémentaire du plan ;
b) le raccourci et l'éclairage ;
c) l'expressivité des objectifs et des cadences de prises de vues ;
d) du cadrage à l'image ;
e) image élémentaire du plan et symbole ;
f) travaux pratiques sur le plan, effectués en commun par les élèves de la faculté de réalisation et les élèves opérateurs.

Travaux photographiques. Matière statique (être humain, objet, espace, environnement).

Travaux cinématographiques. Matière dynamique (être humain, objet, etc. en mouvement).

3. Le montage.

Les types de montage selon l'ordre cinétique :

a) métrique ;
b) rythmique ;
c) tonal (mélodique) ;
d) harmonique (4) ;
e) intellectuel, considéré comme la qualité nouvelle

du développement du montage harmonique évoluant vers les harmonies signifiantes.

Interdépendance à chaque stade des divers types de montage, et leur coprésence contrapunctique.

Les types de montage selon l'ordre sémantique :

a) montage parallèle au déroulement de l'action (montage élémentaire d'information) ;

b) montage parallèle au déroulement de plusieurs actions (« montage parallèle ») ;

c) montage parallèle à la sensation (montage de comparaisons élémentaires) ;

d) montage parallèle à la sensation et à la signification (montage imagé) ;

e) montage parallèle aux représentations (montage construisant la notion).
Interrelation à chaque stade des divers types du montage, et leur coprésence contrapunctique.

4. Le son :

a) le son caché ;

b) le son proprement dit ;

c) le son figuratif ;

d) le son dans le film sonore et parlant ;

e) le montage sonore et ses particularités ;

f) travaux pratiques avec le technicien du son : constructions sonores par le moyen de l'enregistrement et du microphone.

5. La composition des éléments de l'œuvre cinématographique :

a) la liaison théâtre-cinéma à chaque stade, en considérant la ligne de l'assemblage des éléments ;

b) le contrepoint audio-visuel (principes) ;

c) les procédés du contrepoint audio-visuel et la diversité des assemblages.

Troisième partie
La construction de l'œuvre cinématographique

De la structure des œuvres

Du mouvement expressif à l'expressivité de l'œuvre accomplie de forme dramaturgique.

1. La solution dramatique.

2. La fixation de la solution dramatique en un type ou en une structure dramaturgiques.

3. Brève incursion historique dans le domaine de l'édification des structures-types. Leurs déterminantes sociales et psychologiques. Les situations-types.

4. Brève analyse des variétés spécifiques de genres cinématographiques (sous une forme anthologique).

Travaux pratiques : construction d'une œuvre cinématographique

Création collective, par étapes successives, d'une œuvre cinématographique achevée (la méthode est la même que pour tous les autres travaux pratiques).

1. Recherche du thème.

2. Du thème au sujet.

3. Du sujet au scénario.

4. Du scénario à la feuille de montage (script).

(En collaboration, soit avec les élèves de l'année terminale de la faculté de scénarios, soit avec des scénaristes professionnels) (5).

5. Elaboration des personnages et travail avec l'acteur.

(En collaboration, soit avec les élèves de l'année terminale de la faculté d'art dramatique, soit avec des acteurs professionnels.)

6. Le tournage.

7. Le montage.

(En collaboration soit avec les élèves opérateurs de l'année terminale de la faculté, soit avec des opérateurs professionnels.)

Des fragments isolés, ainsi que les divers stades de la réalisation de cette œuvre cinématographique commune, sont exécutés par les élèves individuellement et constituent des épreuves, comptant pour l'examen de passage de fin d'année.

Nota : Jusqu'au présent stade, la technique du tournage et du montage était enseignée au cours d'un cycle spécial d'études pratiques.

Le projet général :

a) le projet général — partie traitant de la composition et de la création ;

b) le projet général — partie traitant du devis et de la production ;

c) la forme et la technique de l'établissement d'un projet général ;

d) travaux pratiques : la transposition d'une œuvre cinématographique existante en un projet général complet.

La création, la technique, le travail du réalisateur dans le cadre concret des conditions de la production.

a) Hygiène et rationalisation du travail créateur. Normes du rendement. Economie dans la création. Collectivisme dans la création ; Méthodes du dépassement des normes ;

b) établissement d'un programme opérationnel de production ;

c) la préparation au tournage sur le plan de la création. Croquis de l'idée initiale. Son indispensable labilité. Les limites de cette labilité. Les variantes et les variations ;

d) la création pendant la période de la réalisation de l'idée au cours de ses étapes successives.

Le travail se parachève par un résumé, jugeant et caractérisant le processus de la création, ainsi que par des indications, indispensables au passage à une activité créatrice individuelle.

C'est ainsi que les étudiants sont amenés vers le cours de la quatrième année, consacré à l'assimilation de la spécialisation choisie, ainsi qu'à l'assimilation des genres, des écoles de maitres de premier plan d'après lesquels les élèves vont devoir exécuter leur travail de diplôme.

Les élèves ayant terminé les études de troisième année et ayant satisfait au cours d'un stage à la production aux épreuves pratiques correspondantes, reçoivent le titre d'*assistant-réalisateur qualifié*.

Quatrième année
Semestres VII et VIII

Le semestre précédent (le sixième), enseigne au futur réalisateur le processus complet et multiforme de la création d'un film en passant par toutes les phases et toutes les étapes de la création.

Encore que réalisé dans un genre cinématographique particulier — le film d'art (6) — ce travail donne cependant une impression d'ensemble, une idée-type de l'entrainement nécessaire à la création d'un film de n'importe quel genre en général.

Cette matière doit être présentée le plus objectivement possible et en cherchant à embrasser le plus grand nombre de problèmes rencontrés. Il est essentiel d'éviter toute spécificité, toute spécialisation trop étroitement liée à un genre donné (le « polygenrisme » est très recommandé à l'intérieur d'une œuvre).

La tâche du septième semestre est de familiariser l'étudiant avec la spécialisation qu'il a choisie, avec les subdivisions et les diverses tendances créatrices à l'intérieur des genres.

Il existe trois sortes de spécialisation (7) :

1. Réalisateur de films d'art (film joué).
2. Réalisateur de films documentaires et d'actualités.
3. Réalisateur de films scientifiques.

L'étudiant choisit la section correspondant au genre où il désire se spécialiser et c'est dans le cadre de cette section qu'il suit tous les cycles de disciplines d'ordre général.

Quant au projet de son travail de diplôme de fin d'études, l'étudiant le réalise dans le genre qu'il a choisi et sous la direction d'un maître de ce genre.

Spécialisation du réalisateur

Le réalisateur de films d'art

Séminaires obligatoires pour tous les élèves de cette section.

1. Construction d'un film pathétique.

a) la nature du phénomène pathétique ;

b) la spécificité de la structure pathétique, résultant des conditions historico-sociales, étudiée à travers les divers domaines de l'art ;

c) construction d'une œuvre pathétique par les moyens cinématographiques. Conceptions générales. Analyse d'exemples existants. Indications pratiques. La pratique ;

d) le film pathétique révolutionnaire.

2. Construction d'un film comique :

a) la nature du comique. Les rapports du pathétique et du comique ;

b) la spécificité de la structure comique, résultante des conditions historico-sociales, étudiée dans les divers domaines de l'art ;

c) construction d'une œuvre comique par les moyens cinématographiques. Conceptions générales. Analyse des exemples existants. Indications pratiques. La pratique ;

d) la comédie soviétique.

3. Bref examen d'ensemble des autres genres de la cinématographie d'art : le film d'aventures, le film psychologique, le policier, etc.

Le travail de diplôme est réalisé dans un genre appartenant à la spécialisation choisie et sous la direction d'un maître de ce genre, choisi par l'élève. Après avoir fait passer une présélection aux étudiants, ce maître s'occupe d'un groupe comprenant au maximum six ou sept élèves ; il dirige la réalisation de leur travail de diplôme et est responsable de sa promotion.

Le réalisateur de films documentaires et d'actualités

Familiarisation avec les genres et tendances du film documentaire et d'actualités :

a) les actualités et le film-chronique ;

b) la technique et la composition d'un ciné-journal ;

c) le film documentaire ;

d) la rédaction itinérante et le ciné-train ;

e) le film ethnographique et le film d'expédition.

Le processus de la remise du travail de diplôme est identique à celui du réalisateur du film d'art.

Le réalisateur de films scientifiques et pédagogiques

Familiarisation avec le genre et les variétés de genres de cette branche :

a) les disciplines pédagogiques en général ;

b) la méthodologie du travail scientifique ;

c) le film scientifique ;

d) le film technique ;

e) le film d'enseignement audio-visuel ;

f) le film d'enseignement pour militaires ;

g) le film pour enfants ;

h) le film scolaire pédagogique.

Le processus de la remise du travail de diplôme est le même que pour les réalisateurs de films d'art ou documentaires (8).

Au cours de la quatrième année, l'organisation du travail doit être la suivante : le programme de toutes les disciplines spéciales ainsi que les exercices préparatoires au travail de diplôme doivent s'achever à la fin du VII[e] semestre, de manière à consacrer le VIII[e] semestre entièrement et exclusivement à la réalisation et à la défense de ce travail de diplôme.

Dans toutes les spécialisations, ce travail de diplôme de fin d'études consiste en un plan détaillé et exhaustif d'une réalisation cinématographique correspondant au genre choisi, plan présenté sous forme d'un projet général entièrement élaboré et achevé.

En ce qui concerne le réalisateur du film d'art, son projet général doit conclure les données suivantes :

1. Conception générale. Appuyée sur l'étude de l'œuvre dans son ensemble à partir d'une analyse et de critères marxistes.

2. Analyse détaillée et caractéristique des personnages. Caractéristique sociale et psychologique, aspect physique, costumes, maquillage. Description détaillée, esquisses dessinées, schémas explicatifs, spécimens de la documentation iconographique etc.

3. Solution scénique. Elaboration détaillée de la planification et du décor de la scène et de mises en scène des moments essentiels de l'œuvre (schémas, graphiques, descriptions ; indications relatives à la signifiance de telle mise en scène et du jeu des acteurs, indications faites sous forme de notes scéniques détaillées ; description de l'action scénique par rapport aux éléments isolés du dialogue, les répliques et le comportement des personnages).

4. La solution cinématographique. La feuille de montage (script), réalisée sur la base d'un plan de mise en scène de l'interprétation. Les moments-clés de la feuille de montage donnés par une série de schémas de plans isolés (succession d'images graphiques représentant l'enchaînement des séquences du montage).

5. Le travail avec l'acteur. En plus de notations écrites, le candidat doit fournir à une commission qualifiée, une explication verbale de sa conception des rôles ; la forme et l'importance de cette explication doivent permettre à l'acteur-interprète de comprendre son personnage dans les moindres détails.

Dans le cadre et d'après la méthode d'une démonstration faite par le réalisateur, le candidat doit indiquer lui-même les mouvements, les gestes, les intonations, le comportement général des personnages conçus par lui.

6. Les prises de vues cinématographiques et le montage. La réalisation pratique — par le tournage et le montage — de quelques fragments du film projeté sur le papier (9).

7. La planification économique-opérationnelle de la réalisation. En plus des éléments cités plus haut et qui concernent le domaine artistique et la création, le travail de diplôme doit également comprendre un plan économique, un plan opérationnel et un calendrier de tournage.

Nota : La familiarisation avec cette branche particulière de la production cinématographique fait l'objet d'un cycle d'études spéciales, parallèlement à l'enseignement de la discipline principale.

La réalisation et la défense d'un travail de diplôme donnent droit au titre de *coréalisateur qualifié.*

Après la défense de son travail de diplôme, l'élève sortant doit accomplir un stage à la production — au minimum un film entier, réalisé aux studios en qualité d'assistant-stagiaire et coréalisateur (10).

A la fin de ce travail pratique aux studios et après en avoir fourni un compte rendu détaillé, l'étudiant, ayant terminé l'Institut, reçoit son diplôme et le titre de *réalisateur qualifié.*

Notes : (« Œuvres choisies », t. 2, p. 148-155.)

1) Voir nos numéros 222 et 223.

2) « Misencadre » — terme créé par S.M.E. en pendant à « misenscène », déjà existant.

3) Voir « Hors cadre », dans notre numéro 215.

4) Dans son article « La quatrième dimension au cinéma » (1929), S.M.E. précisait les termes et donnait des exemples :

« a) montage métrique ou élémentairement moteur fondé sur la longueur des plans. Exemple classique du montage métrique : la manifestation patriotique dans *La fin de Saint-Pétersbourg* de Poudovkine ;

b) montage rythmique ou élémentairement émotionnel, où la longueur du plan est déterminée par le contenu du plan Exemple : l'escalier d'Odessa dans *Potemkine*, où « ... le mouvement descendant des jambes de soldats passe dans un nouveau stade d'intensité avec la voiture d'enfant, dévalant les marches » ;

c) montage tonal ou mélodiquement émotionnel, bâti uniquement sur la résonnance émotionnelle des différents plans. Exemple : les brumes dans *Potemkine ;*

d) montage harmonique ou polyphoniquement physiologique ; c'est le développement organique du montage tonal et il fait agir tous les éléments excitateurs psychophysiologiques des plans. Exemple : la procession dans *L'ancien et le nouveau (La Ligne générale) ;*

e) montage intellectuel ; c'est l'harmonique évoluant vers des résonnances d'ordre purement intellectuel. Exemple : la séquence des dieux dans *Octobre.* »

Voir également l'article « Le montage vertical » (1940).

5) « La présence des étudiants des autres facultés est recommandée à toutes les étapes du travail, mais leur collaboration directe est expressément prévue aux étapes mentionnées. » (note de S.M.E.)

6) Rappelons qu'en russe le terme « film d'art » désigne « une œuvre mise en scène et jouée par des acteurs » (depuis peu par des personnages des films d'animation). C'est ainsi, par exemple, que *Les trois chants sur Lénine* de Dziga Vertov, film documentaire, ne figure pas au catalogue général des films d'art soviétiques.

7) Aujourd'hui il existe quatre spécialisations : film d'art, film de vulgarisation scientifique, film documentaire, film pédagogique.

8) Cette classification avait le mérite de la clarté. Aujourd'hui, on voit mal pourquoi le film d'Obraztsov *Le merveilleux à nos côtés* est classé « documentaire », alors que les films de Zgouridi sur les animaux passent pour « scientifiques » — et non le contraire ?

9) Pour S.M.E., seule la réalisation d'un film prouvait la capacité de faire un film. Les difficultés de la production à l'époque lui ont fait accepter — en attendant — ce compromis. A présent, tout travail de diplôme est obligatoirement un film — et souvent d'une qualité telle qu'il sort sur les écrans en U.R.S.S. et à l'étranger ; il arrive même qu'un travail de diplôme remporte des prix dans des festivals internationaux, par exemple : *Nous deux* de Mikhaïl Boguine (Moscou, 1965) ; *Le mariage* de Mikhaïl Kobakhidzé (Oberhausen, 1966) ; *Le rouleau compresseur et le violon* (New York, 1961) qui marqua les débuts au cinéma d'Andreï Tarkovsky et (en qualité de scénariste) d'Andreï Mikhalkov-Kontchalovsky.

10) Cette obligation n'existe plus depuis que le travail de diplôme a cessé d'être un projet sur le papier.

Article extrait des « Œuvres choisies de S.M. Eisenstein » publiées sous la direction de Sergueï Youtkévitch aux Editions « Iskousstvo », Moscou. Choix, traduction et notes de Luda et Jean Schnitzer.

INFORMATIONS

1. Nos lecteurs ont pu remarquer dans le dernier numéro l'absence du nom de François Truffaut au sommaire de la revue. La décision de cette suppression, prise par François Truffaut au moment où il nous aidait à trouver une solution au conflit opposant les Editions de l'Etoile au groupe Filipacchi (en novembre 1969) devait être appliquée, d'un commun accord entre lui-même et la rédaction, au moment où les « Cahiers » auraient retrouvé un rythme de parution et de fonctionnement normal. La décision de François Truffaut procédait du désir de ne plus figurer au « Comité de rédaction » d'une revue au travail de laquelle il ne lui était pas possible de participer effectivement.
2. La suppression du nom de Michel Delahaye du sommaire de ce numéro correspond à la volonté manifestée par celui-ci de ne plus collaborer aux « Cahiers », avec lesquels il est en complet désaccord idéologique et théorique. — La Rédaction.

Les Cahiers à Avignon

Du 11 au 14 août dernier, les « Cahiers du cinéma » ont répondu à l'invitation qui leur avait été faite de présenter un certain nombre de films pendant les quatre dernières Journées cinématographiques du Festival d'Avignon. Pour nous, il ne s'agissait pas d'ajouter quelques films, inédits ou non, à ceux déjà nombreux présentés depuis un mois à Avignon dans le plus grand éclectisme (voir à ce sujet notre position dans « La Marseillaise Dimanche » du 16 août), mais de *construire* un programme réglé conformément à la recherche doublement orientée qui se développe dans la revue. C'est-à-dire : autour de l'axe constitué par *La Vie est à nous*, deux groupes de films comprenant, le premier, *Sous le signe du scorpion* (P. et V. Taviani), *Othon* (J.-M. Straub) et *Sighi* 69 (J. Rouch), films sur lesquels, en raison de leur caractère novateur, nous sommes et serons appelés à insister ; le deuxième, *Moonfleet* (F. Lang) et *Once Upon a Honeymoon* (L. McCarey), prolongeant et accentuant le travail de relecture auquel il nous paraît urgent de soumettre, dans un geste de retour ne laissant aucune région à l'abri, ce qui s'est représenté et pensé comme « cinéma classique » (voir l'introduction à notre étude de *Young Mr Lincoln* dans le précédent numéro).

Il ne s'agissait pas, non plus, d'en rester à la seule présentation de ces films, même groupés, mais, dans un second temps indispensable, de mettre le programme qu'ils formaient à l'épreuve, d'en effectuer l'interrogation critique au cours de confrontations avec le public ayant lieu chaque jour. Débats dans l'ensemble largement positifs quant à l'approche et l'analyse de ces films, axés (hors de toute manie normative) sur le problème de l'élaboration d'une méthode critique fondée sur des positions matérialistes rigoureuses, et au cours desquels, interrogés sur l'évolution de la revue et le développement de notre travail, l'articulation de ce travail à une pratique politique, nous avons eu l'occasion de réaffirmer nos positions.

Ces positions — et sans nous situer sur le plan polémique (1) —, nous ne sommes pas certains que notre ami Albert Cervoni, dans son article de « L'Humanité » du 26 août (précisons-le tout de suite, largement positif dans ses conclusions quant au travail des « Cahiers ») en ait rendu compte de façon tout à fait exacte. Et, justement à cause de la communauté de vues qu'il nous reconnaît, il nous faut, *afin d'éviter tout malentendu*, préciser. Sans insister sur le reproche devenu désormais automatique d' « obscurité » (pourtant, si débat suivi il y eut pendant plusieurs jours, il faut bien que nous soyons parvenus à nous faire entendre), venons-en aux deux points essentiels, en forme d'adjectifs que Cervoni accole à notre marxisme. Celui-ci, déclare-t-il, lui serait apparu par instants quelque peu « *mystique* » ou « *mécaniste* ». Et puisque cet avis se trouve étayé dans son article par deux exemples, force nous est de répondre qu'*en ces cas précis* (quitte à reprendre le débat dans sa généralité, comme nous y invitent les articles de J.-P. Lebel parus dans « La Nouvelle critique », et auxquels Cervoni renvoie), de tels reproches nous semblent infondés. Quels sont-ils ?

1) « *la dénonciation de la* fiction *qu'est tout film...* »

2) « (...) *l'éloge de l'*acte, *donné comme plus* matériel *que le mot.* »

Il s'agit en fait de tout autre chose, sinon du contraire. En effet :

1) Loin de dénoncer le caractère fictionnel de tout film, nous nous sommes efforcés de mettre, une fois de plus, et comme cela se fait régulièrement dans la revue, en garde contre la tentation hypostatique de vivre cette *fiction comme réalité*, et son corollaire : la croyance en des « personnages », en une « histoire », qui seraient autre chose que le système d'écriture par lequel ils passent et se constituent, la tendance à se vivre de façon différée, projetée, dans une fiction perçue comme réalité. A chaque instant, au contraire, nous avons insisté sur la nécessité de ne pas perdre de vue ce caractère de fiction et de prendre en compte la réalité de cette fiction (le « réel de ce reflet » et non quelque inerte reflet du réel, inerte indiquant la dis-

tance où nous nous tenons *également* de toute critique formaliste et esthétisante et de tout cinéma voulant se situer dans une pure et simple non-représentation).

2) Il est étrange aussi que Cervoni nous attribue une foi, puisque c'est bien de cela qu'il s'agit, en quelque pouvoir et force matériels de l'acte, par opposition au mot (disons, en cette occurrence, au langage verbal). Donnerait-il à entendre, ou, puisqu'il n'est pas question d'intention malveillante, laisserait-il entendre, par l'emploi d'un mot lourd de références douteuses (spontanéisme, happening, etc. et pour tout dire... activisme) que notre pratique serait quelque peu aventuriste ? Disons au contraire, pour en rester au plan de la recherche théorique, que l'usage que nous faisons des travaux s'effectuant sur la matérialité du signifiant (dans le groupe « Tel Quel »), la sollicitation systématique des écrits de Jacques Lacan (citons, mais cent autres exemples pourraient convenir : « *Le minimum que vous puissiez m'accorder concernant ma théorie du langage, c'est, si cela vous intéresse, qu'elle est matérialiste... (La lettre) est le support matériel que le discours emprunte au langage* », « Cahiers pour l'analyse », « Ecrits »), la place accordée dans la revue aux cinéastes travaillant sur et dans la langue (Dreyer, Godard, Bertolucci, Rivette et... Straub) correspondent à une stratégie d'ensemble. Là encore, c'est de tout autres propos que nous avons tenus. La discussion ayant porté sur *Othon* et *Sous le signe du scorpion*, nous avons en fait déclaré (voir le texte sur *Othon* dans ce même numéro) que Straub, ne se satisfaisant pas d'une utilisation purement instrumentale du langage (du texte de Corneille comme texte déjà là à réciter, de la langue française comme réserve où prélever ces mots) avait (avec l'aide de ses acteurs) effectué dans la langue un travail visant à lui rendre son dynamisme, à inscrire et à conserver dans les phrases prononcées la force que les habitudes inertes du langage lui font perdre (cf. la distinction de Straub entre la « parole » et le « parler »), et que les frères Taviani, avec de tout autres moyens, s'étaient livrés eux aussi à une violente critique du langage plat, linéaire, de la représentation et de la communication figées, en usant d'une écriture gestuelle rythmée et scandée. Il suffit alors de substituer aux conceptions que Cervoni nous attribue une position à l'égard du langage saisi non comme véhicule d'un sens préexistant, mais comme signification se faisant dans le mouvement de la langue, pour que nous tombions d'accord. Mais, dès lors, et ici, plus de « mécanisme », plus de « mysticisme ». — La Rédaction.

---

1) Dans cet ordre, signalons l'article délirant de Guy Teisseire dans « L'Aurore » du 15 août : mimant dérisoirement en rubrique « spectacles » le ton pénétré de Pado ou Guérin dans leurs éditoriaux chaque fois que l'ombre d'un marxiste annonce sa couleur (« pour la souris, écrivait Lénine, le chat est l'animal le plus fort »), l'auteur, nous attribuant des propos que nous n'avons jamais tenus, par exemple que Straub aurait travaillé sur « *l'arc de la parole (sic)* » (sic), trace des « Cahiers », et particulièrement de Comolli et Narboni, un portrait des plus inquiétant : ils n'auraient pas hésité, « *en quelques mois* » (Teisseire, en bon élève, prend des libertés avec l'histoire) à éliminer « *Rohmer, Douchet, Tavernier* », et plus généralement tous ceux se réclamant d'une « *éthique chrétienne* ». Mais, poursuit Teisseire, en dépit des propos abscons que nous tenons, on aurait tort de nous prendre pour des imbéciles. Nous sommes, au contraire, remarquablement intelligents, mais « *cyniques* », etc. Air connu.

Rencontre avec Charles Bitsch sur "Le Dernier Homme"

Cahiers *On a pu écrire qu'en général, la science-fiction et le fantastique ne naissent pas de notre imagination, mais de nos souvenirs de lecture ; est-ce le cas pour vous et* Le Dernier Homme ?

Charles Bitsch Ce ne sont pas des souvenirs de lecture qui m'ont orienté dans la direction de la science-fiction. En fait, je crois d'ailleurs que, pour être honnête, *Le Dernier Homme* n'est pas réellement un film de science-fiction. J'ai eu envie de traiter à ma manière un sujet qui a déjà été traité probablement une bonne centaine de milliers de fois, et que l'on peut résumer ainsi : un petit groupe d'individus est contraint de vivre ensemble un certain laps de temps : de quelle façon vont-ils réagir à cette promiscuité involontaire, quelles conséquences cela aura sur leur comportement, etc. A partir du moment où j'ai eu envie de parler de ces choses-là, j'ai cherché quel était le moyen le plus adéquat pour amener mes personnages à être comme ça, isolés, forcés de rester ensemble, et je me suis dirigé vers la science-fiction parce que j'ai trouvé là une façon pratique d'atteindre le but que je m'étais fixé.

Cahiers *Vous avez dit avoir beaucoup pensé à Lang pendant le tournage ; est-ce à une de ses périodes particulières ?*

Bitsch Non, pas tellement à une période plus qu'à une autre... Peut-être un peu plus à sa période américaine (*Rancho Notorious* et tous ces films-là). Mais surtout, j'ai très vite senti la nécessité au tournage d'essayer de construire les plans très géométriquement, du moins d'établir par les différentes positions des personnages des espèces de constructions dans l'espace ; et aussi de ne pas avoir peur de recourir à une symbolique assez forte, exacerbée. Cela dit, cette symbolique est plutôt germanique que purement langienne. Et d'ailleurs, on la trouve aussi chez Hitchcock et des gens comme ça...

Cahiers *Une chose surprend dans votre film, c'est le rapport image/son : d'une part, la parole est souvent tautologique par rapport à l'image (le dialogue répète ce que l'image a montré ou fait savoir), d'autre part, la musique est très discrète, et enfin, la reproduction des bruits est scrupuleuse.*

Bitsch Je ne suis pas entièrement satisfait de la bande sonore, dans la mesure où je n'ai pas complètement obtenu ce que je désirais. Je voulais effectivement que les bruits aient une existence particulièrement vive parce qu'ils sont seuls :

car, quand on est à la campagne, même si on est très loin de tout, il y a toujours un chien qui aboie quelque part, un train qui passe à dix kilomètres de là, il y a toujours la rumeur de la vie. Donc, là, comme il n'y avait plus cette rumeur, je voulais qu'on entende tout particulièrement les pas, etc., que le moindre bruit prenne beaucoup de relief; et en outre j'avais essayé de travailler particulièrement la bande sonore en ce qui concerne les vents, mais comme ce sont des choses très difficiles à manipuler d'un point de vue technique, ce qu'on en entend maintenant dans le film ne correspond pas à ce que j'espérais (il y avait, suivant les différentes scènes, des vents plus ou moins forts, des souffles d'air, des brises, des bruits très ténus et très discrets qui se sont un peu perdus en cours de route).

En ce qui concerne le dialogue, il y a effectivement (mais je serais bien incapable d'expliquer pourquoi) le besoin de répéter par la parole ce qui est ou a été montré par l'image ; il y a bon nombre de phrases qui ne sont pas nécessaires. Peut-être ai-je eu peur de faire un film où la bande sonore serait trop pauvre ; peut-être ai-je eu peur du silence.

Quant à la musique, s'il y en a si peu, c'est parce que je ne voulais pas la faire intervenir autrement que réalistiquement; la musique devait être un bruit comme un autre, donc elle n'intervient que lorsque l'électrophone fonctionne ou que la fille joue du pipeau, c'est tout.

Cahiers *Il y a deux séries de plans assez impressionnants, montés cut, et où la caméra prend un recul progressif par rapport au personnage filmé : d'une part, Catherine est assise seule sous l'auvent, devant une table, et la séquence produit une forte impression d'angoisse ; d'autre part, la même Catherine quitte Eva et Jean-Claude pour aller vivre au moulin, et on voit la scène de plus en plus haut et de plus en plus loin, d'une manière, si l'on peut dire, très synthétisante...*

Bitsch Cela fait partie des « rimes » que j'ai voulu mettre dans le film : il y a beaucoup de choses qui reviennent deux fois, que ce soit dans l'image, dans le son ou dans le dialogue. Les deux moments où j'ai utilisé cet artifice sont ceux où Catherine prend conscience de sa solitude. La première fois, c'est effectivement fait pour donner un sentiment d'angoisse ; la deuxième, le départ est volontaire, la solitude acceptée.

Je voulais le montrer de la même façon, visuellement, mais avec des différences : la première fois, c'est un montage très court, fait sur trois mouvements de tête assez secs de Catherine ; la deuxième, la marche du personnage, le montage sont beaucoup plus lents.

Cahiers *Il y a beaucoup de « rimes » dans* Le Dernier Homme...

Bitsch C'était une façon de me rassurer ; quand j'avais la possibilité de trouver deux choses qui se répondaient d'une partie à une autre du film, cela me donnait l'impression de marcher sur un terrain plus solide ; le sujet était assez pénible, difficile, angoissant, je ne faisais pas ce film dans la joie et l'allégresse (il y a eu beaucoup de problèmes de tournage), et le discours libre m'aurait donné l'impression de divaguer ; en m'imposant ces répétitions incessantes, j'avais le sentiment de construire quelque chose de plus solide, de plus cohérent.

Cahiers *Peut-on dire que* Le Dernier Homme *est une subversion du cinéma américain classique ?*

Bitsch Dans les films qui ont eu de l'importance pour moi, qui m'ont façonné, il n'y a pas que des américains, même s'ils sont en majorité ; *Le Dernier Homme* est bien un essai dans la forme américaine classique, mais en y introduisant une réflexion critique. De toute façon, je me considère comme un enfant du cinéma muet, je demeure très attaché à l'image, plus qu'à la parole ; je fais du cinéma qui n'est ni parlant, ni muet, mais sonore. Je me sens donc tout à fait parent de Hawks, Hitchcock... Ce que m'apporte ce cinéma américain classique, ce n'est pas, bien sûr, une idéologie, mais un système d'expression. L'hégémonie américaine sur le cinéma a été due d'une part, évidemment, à des conditions de marché, à des conditions économiques précises, mais aussi à sa force de persuasion ; cette force de persuasion, je crois qu'il est intéressant d'en rechercher les moyens.

Cahiers *Dans presque tous les films américains, il y avait la présence centrale d'un héros positif auquel la fascination obligeait le spectateur à s'identifier. Dans* Le Dernier Homme *par contre, il est impossible de s'identifier de manière permanente à aucun des personnages.*

Bitsch Je crois que c'est pour plusieurs raisons. Tout d'abord, le film essaie de passer d'un personnage à l'autre : au début, on est plus ou moins avec Jean-Claude, puis avec Eva, puis avec Catherine. Et cette impossibilité de s'identifier provient aussi, pas tellement du procédé de narration, mais plutôt des caractères d'une part, d'autre part du parti pris de jeu dédramatisé ; cela vient de la distance que je garde par rapport aux événements, aux actes, aux personnages, et aussi du principe qui a été pour moi de prendre un sujet souvent traité de manière grandiloquente, et d'y faire intervenir constamment le dérisoire. Grâce à tout cela ensemble, le film n'est pas fait pour « agir » le spectateur ; je souhaite qu'on reste très extérieur au film, et que celui-ci produise une réflexion (dans tous les sens du mot).

Cahiers *La distance des spectateurs aux personnages, le jeu dédramatisé des acteurs, la dérision continuelle, l'ouverture finale, l'œuvre comme instrument de réflexion, vous avez utilisé les thèses de Brecht sur le théâtre...*

Bitsch Je continue en dépit de tout à avoir beaucoup d'admiration et une grande passion pour Brecht...

Cahiers *« En dépit de tout » ?*

Bitsch J'ai l'impression qu'actuellement, il est un peu au réfrigérateur : il a du succès, on monte certaines de ses pièces, mais ses idées sur la dramaturgie ne sont vraiment exploitées par personne, elles sont actuellement un peu entre parenthèses ; l'attention qu'on lui accorde n'est que de pure forme.

Je n'ai pas voulu aller jusqu'à dédier le film à Brecht, mais effectivement, j'ai beaucoup pensé à lui ; cela dit, je ne crois pas y être totalement arrivé.

Cahiers *Que pensez-vous qu'est, ou pourrait être, un cinéma de fiction matérialiste ?*

Bitsch Je ne saurais pas l'exprimer en une formule ; c'est bien ce que j'ai tenté de faire avec *Le Dernier Homme*, c'est ce que j'essaierai de faire encore souvent, parce que c'est un problème qu'il est bien tentant de chercher à résoudre. Mais je crois que la seule réponse possible à cette question, ce sont des films ; chaque film devient une réponse, selon le sujet traité, c'est chaque fois une nouvelle expérience.

Cahiers *Certes, le concept de cinéma de fiction matérialiste ne peut pas sortir tout armé du cerveau du cinéaste ou du théoricien ; mais s'il est une expérience, chaque film est la théorie qui se fait dans la pratique ; il y a donc un certain nombre d'hypothèses initiales, celles qui sont expérimentées dans la pratique d'un film ; qu'en est-il pour* Le Dernier Homme ?

Bitsch Il y a des choses élémentaires : on a toujours tendance, quel que soit le film qu'on fait — surtout depuis ces vingt dernières années — à avoir un personnage-pivot : les films retracent les aventures d'un personnage privilégié. A partir du moment où on suit un personnage, il faut prendre garde à ne pas l'héroïciser... La question est difficile ; je crois vraiment que c'est au fur et à mesure de la construction du scénario, puis du film, au cours du tournage et du montage, que les problèmes se posent et qu'il faut les résoudre. La dédramatisation est un des principes du *Dernier Homme*, mais dans un autre cas, cela pourrait être la stylisation, ou la caricature, qui mènerait au même résultat. De même, le dérisoire, utilisé dans *Le Dernier Homme*, pourrait dans d'autres cas faire place au sublime.

D'avoir fait *Le Dernier Homme* m'a également appris que j'ai été un peu trop timide, peut-être ; mais d'un autre côté, si j'avais été plus évident dans mes intentions, plus radical, j'aurais fait un film plus « Rive-Gauche » ; en me restreignant à seulement indiquer ce vers quoi je tendais, j'espérais que le spectateur courant, dans la mesure de sa disponibilité, n'aurait aucun mal à déchiffrer mes intentions. Mais les gens sont-ils encore disponibles ? Je n'en suis pas si sûr, surtout en ce qui concerne le cinéma. La fiction matérialiste évite de conditionner les gens, et respecte leur disponibilité, elle leur donne le loisir d'une réflexion qu'ils n'auraient peut-être pas autrement l'occasion de faire. Ce que je voulais faire avec *Le Dernier Homme*,

ce n'était pas apporter des réponses, mais amener à se poser des questions : d'ailleurs, tous les films devraient être comme ça : ne pas chercher à démontrer, mais simplement montrer, ne rien imposer, ne faire que proposer.

Cahiers *Indépendamment de ce que vous pratiquez le style de cinéma qui vous a formé, quel est le parti pris qui vous fait choisir un cinéma du spectaculaire, qui développe une fiction dramatique extrêmement construite, un cinéma qui, disons, prend les formes de l'art ?*

Bitsch Parce que, encore aujourd'hui, c'est quand même à ce cinéma-là que vont mes préférences. Depuis quelques années, le cinéma s'est transformé considérablement, une part du cinéma actuel était tout à fait insoupçonnable il y a dix ans ; mais le cinéma-spectacle, encore aujourd'hui, me donne plus de satisfactions. Plus d'ailleurs qu'une satisfaction personnelle : j'admets tout à fait qu'il soit possible de faire des films qui soient des discours personnels, très hermétiques, qui soient pur-reportage, pure-poésie, pure-abstraction ou pur-tout ce qu'on voudra ; mais j'ai de toute façon plus envie de m'adresser aux gens par un cinéma structuré comme le cinéma-spectacle, puisqu'on a commencé par employer ce terme. Pour résumer ma position par rapport à des cinéastes actuels, disons que la façon de s'exprimer de Truffaut me convient mieux que celle de Godard. Je dis bien : la façon de s'exprimer. De toute façon, je me suis toujours plus passionné pour des films qui me donnaient le sentiment d'être des œuvres exemplaires ; j'aime bien la notion d'école : l'œuvre totalement individuelle qui est parfaite, qu'on admire, mais qui, si on cherche à prendre la même direction, mène à une impasse, m'intéresse moins que le film qui a une valeur d'exemple, qui ouvre une route, même s'il s'agit d'une route sinueuse et difficile.

Cahiers *Les films ont presque toujours été des œuvres d'art ; il existe des tentatives récentes de faire sortir le cinéma de la région de l'esthétique...*

Bitsch Je crois que cette distinction est arbitraire. Je crois que c'est faux de dire : il y a d'un côté un cinéma artistique qui s'appuie sur des valeurs esthétiques et de l'autre un cinéma idéologique qui essaie de promouvoir certaines idées. Le cinéma d'Eisenstein est un cinéma idéologique, alors...

Cahiers *Eisenstein essaie, entre autres, de produire une jouissance de la révolution, par des chemins subliminaux : son cinéma a des rapports extrêmement étroits, quoique pas immédiats, avec l'idéologie, mais le tout est engagé dans le processus esthétique.*

Bitsch On en vient à ceci : dans une certaine mesure, je valoriserais le cinéma « artistique » par rapport aux autres films, parce que ceux-ci sont des films de consommation immédiate (je ne dis pas qu'ils ne seront pas passionnants à voir dans dix ans) : dès qu'ils sont vus, ils ont livré l'essentiel de leur message instantané, ils supportent mal la revision dans un laps de temps assez court, parce qu'ils ont le tort de n'être que ce qu'ils sont, de représenter, en quelque sorte, la solution du moindre effort... Je suis en train de plaider une bien mauvaise cause, mais : l'art n'est pas fondamentalement réactionnaire : de même, le film-pamphlet peut très bien être ultra-réactionnaire. Mais le film-œuvre d'art a plus de force, en définitive.

Cahiers *A votre avis, à quoi sert votre film ; quand il sortira, à quelle classe sociale s'adresse-t-il, à quoi vise-t-il ?*

Bitsch Je me pose effectivement la question « A quoi sert mon film ? », parce qu'en fait, je n'ai pas la réponse : j'ai de plus en plus le sentiment qu'en ce moment le cinéma, celui du moins qui m'intéresse, ne sert pas à grand chose : actuellement le cinéma pour cinéphiles m'exaspère, et le cinéma de grande consommation me désespère : alors, j'avoue qu'entre ces deux pôles, qui après tout représentent l'essentiel du cinéma aujourd'hui, je me sens très mal à l'aise : je voudrais essayer de me situer ailleurs, mais ailleurs il n'y a rien. Dans l'idéal, ce que j'espérerais de mon film, c'est que le public — et je ne peux pas dire à quel public il s'adresse, parce qu'en fait, quels sont les gens qui vont au cinéma : ce sont d'une part les cinéphiles, mais mon film ne s'adresse pas spécialement à eux, ou bien le public des Champs-Élysées, ça, c'est la catastrophe : mon film n'est pas fait pour eux non plus, et c'est pour ça que je peux parler du Gaîté-Rochechouart ou du Royal-Haussmann : je suppose que ce sont dans ces salles-là que doivent aller les gens que j'aimerais toucher : je vise une certaine classe « ordinaire ». Le problème, c'est que j'aimerais qu'ils voient mon film les yeux grands ouverts, c'est-à-dire comme un instrument de réflexion : j'ai toujours espéré que ce film ferait dire aux gens des choses plus intéressantes que ce que moi-même je pourrais en dire. Comme instrument de réflexion et de connaissance de soi : mais du fait de « l'impérialisme » du cinéma commercial traditionnel, même si mon film rencontre le public auquel je le destine, j'ai peur qu'il ne le prenne d'une façon différente de ce que j'espère. Donc, cela m'amène à me demander effectivement à quoi il sert : je sais de quelle manière je voudrais que les gens réagissent face au film, mais j'ai peur que, même si le film leur plaît, il leur plaise pour de mauvaises raisons, qu'ils se mettent simplement à suivre une histoire, où ils vont trouver un certain suspense, qu'ils le prennent comme ils reçoivent le dernier film d'aventures italo-germano-franco... Pour que les gens voient mon film de la manière que je désirerais, cela suppose un travail d'éducation qui ne peut pas se faire que par le seul moyen du cinéma. Cela dit, et c'est un mobile qui me fera également agir dans l'avenir, je crois beaucoup aux possibilités didactiques du cinéma, je pense que c'est très important d'essayer de les utiliser.

Cahiers *Quelle est la situation financière et commerciale actuelle du* Dernier Homme *?*

Bitsch C'est simple : jusqu'à présent, la seule rentrée d'argent a été une Avance sur Recettes de 100 000 F ; à l'heure actuelle, il n'y a pas encore de distributeur ; il y a une possibilité d'exploitation dans les salles de la Rive Gauche, mais je ne pense pas que ce soit le terrain idéal pour sortir *Le Dernier Homme*. En outre, si on cherche un distributeur, il est dangereux de sortir le film auparavant, parce que, à moins évidemment d'un succès très patent, il est plus difficile, une fois que le film a fait sa carrière en exclusivité, de trouver un distributeur qui le prenne.

Il n'y a pour l'instant aucune vente à l'étranger.

Cahiers *Quels sont vos projets ?*

Bitsch Pour le moment, un scénario sur lequel je travaille en collaboration avec Delfeil De Ton et qui s'intitule « Le marteau-piqueur ». Pour le résumer en une phrase, il s'agit de l'histoire d'un garçon qui a une envie irrépressible de s'accomplir en faisant usage d'un marteau-piqueur, et des démêlés qui s'ensuivent avec sa famille. (Propos recueillis au magnétophone par Pierre Baudry.)

CRITIQUE

ZABRISKIE POINT (ZABRISKIE POINT). Film américain de Michelangelo Antonioni. **Scénario** : Michelangelo Antonioni, Sam Shephard, Fred Gardner, Tonino Guerra et Clare Peploe, d'après une histoire originale de Michelangelo Antonioni. **Images** : Alfio Contini ; Panavision et Metrocolor. **Musique** : Pink Floyd. **Montage** : Michelangelo Antonioni. **Assistant réalisateur** : Robert Rubin. **Effets spéc.** : Earl McCoy. **Interprétation** : Mark Frechette (Mark), Daria Halprin (Daria), Rod Taylor (l'architecte-entrepreneur), Paul Fix, G.D. Spradlin, Bill Garaway, Kathleen Cleaver, l'Open Theatre de Joe Chaikin. **Production** : Carlo Ponti, 1969. **Distribution** : Metro-Goldwyn-Mayer. **Durée** : 1 h 45 mn.

On croit pendant le premier quart d'heure du film que son ressort fictionnel va consister en la mise en rapport dialectique d'une imagerie « gauchiste » et d'une représentation du lieu d'énonciation de son discours, et des conflits réels qui y ont lieu (ici les universités américaines), pour s'apercevoir assez vite qu'Antonioni n'entend pas se servir de cette imagerie pour produire une quelconque thèse politique mais en tirer avec une fidélité littérale la matière de sa fiction.

Fiction dont la cause efficiente va être constituée par le désir de ses personnages, qui, à se signifier, va fonctionner comme le principe d'une **différance** érotique et scripturale.

Partant en effet du projet évident du cinéaste de produire son héros comme celui qui désire Autre chose, aucun des objets qu'il rencontre sur son parcours ne tenant lieu très longtemps de cause de son désir, et son héroïne comme celle qui voudrait être désirée comme une Autre, c'est-à-dire comme autre chose que les femmes-fétiches qu'elle rencontre au bord de la piscine de son patron, on peut remarquer combien il lui a été facile de signifier cela au moyen de clichés « gauchistes » pris à la lettre (le vol d'un avion signifiant l'envie de planer), impossible de signifier ceci sans recourir à une intrigue finalement traitée comme un roman-photo (les jeunes femmes de la villa surgissant indifféremment du cinéma antonionien et du roman-photo).

On peut en déduire alors que l'inégale utilisation de ces deux batteries signifiantes reflète peut-être la difficulté qu'il y eut à les intégrer ensemble dans la fiction, dans la mesure où elles ne pouvaient pas être traitées de la même manière, ni servir aux mêmes fins, la première fonctionnant assez facilement dans le sens qu'Antonioni lui assigne à condition d'être suffisamment disséminée, dans la mesure où chacun de ses clichés tout à la fois signifie le désir différé, court-circuite le principe de la signification différée en cause dans la fiction, et abolit en retour la signification de la **différance** du désir de Mark : dès l'instant où l'avion plane, il est nécessaire qu'un autre objet fictionnel tienne lieu de cause de son désir et réinscrive l'espace érotique de la fiction qui implique une perpétuelle **différance** de la signification que le cinéaste réalise tantôt diachroniquement (le vol de l'avion), tantôt synchroniquement (le pull-over rouge) ; **différance** consistant ainsi soit en une migration fictionnelle du signifiant dans des inscriptions successives, soit en une division signifiante, une « refente » de l'objet (le pull-over) qui fonctionne simultanément comme symbole politique, et comme gage érotique.

Le problème est que la seconde batterie ne se différenciant guère, par sa matérialité iconique, de la première, le refus par Daria de s'installer, si on peut dire, dans le champ du désir de son patron et de prendre place dans le cadre de magazine que la fiction lui assigne à ce titre, n'a trouvé à se signifier que par sa fuite perpétuelle. C'est-à-dire que le désir de l'un a trouvé à se signifier au moyen d'une migration proprement sémantique du matériau utilisé à cet effet (l'avion) qui a engendré sa migration fictionnelle (d'où la beauté du voyage aller et la faiblesse du retour qui réinvestit les mêmes termes sur un mode sentimental, la fiction antonionienne n'évitant pas de moraliser le rapport de ses sujets au leurre, faute de se produire véritablement elle-même comme un leurre idéologique. D'où la nécessité de faire retour à une réalité aussitôt d'ailleurs refictionnalisée, mais qui permet à la fiction de produire son autocritique spéculaire), celui de l'autre

par une migration fictionnelle qui n'aurait guère d'intérêt si elle n'articulait un second versant de la fiction qui semble surdéterminer le premier bien qu'il lui préexiste historiquement et sans lequel il n'aurait jamais pu s'écrire.

Car ce désir d'Autre chose trouve dans ce film, une fois de plus, à se signifier, comme dans toutes les fictions dans le champ desquelles elle prend place, dans un rapport mythique avec la Nature, cette **différance** du désir trouvant toujours, dans de telles fictions, à s'inscrire comme l'énoncé d'une impossible indifférenciation avec la Mère-Nature. Or, précisément, Daria représente très évidemment cette Nature. Non toutefois par rapport à Mark, sur le versant fictionnel où se produit leur aventure commune, mais par rapport à cette civilisation industrielle représentée dans le film comme une sorte d'anti-nature qui vient manger la forêt, le végétal avec lequel la jeune fille finit, dans la dernière scène, par se confondre. La Nature constitue ainsi d'abord, dans l'épisode de l'attaque du campus, un signifiant « gauchiste » librement inséré dans la scène (les policiers masqués par un écran de verdure), pour constituer ensuite l'Autre scène du double champ de cette fiction (cf. la géographie érotique de toutes les fictions bourgeoises) et se réinscrire, véhiculé par Daria, comme une proposition idéologique désignée par un effet de code chromatique (la robe verte).

La scène à Zabriskie Point figure ainsi, assez brillamment, au centre du film, comme un énoncé de l'impossible de la jouissance (situé fictionnellement dans un lieu qui n'est plus la ville mais pas davantage la Nature), surdéterminé par le pessimisme romanesque d'Antonioni (l'impossible rapport de ses couples) et par un optimisme fantasmatique « gauchiste » (cf. note de Pierre Baudry). Que cet arrêt de la migration des objets et des corps dans la fiction ait été inscrit dans une séquence éclatée où chaque cliché apparait comme le redoublement évanouissant d'un autre (du même), multiplication d'un même point de fuite (inscrit tantôt dans la disposition des groupes, les failles de la roche, le rapport du ciel à la terre, etc.) montre combien la fiction d'Antonioni est déterminée d'abord par les exigences logiques d'une écriture du désir qui interdit en fait au jeu des signifiants de produire jamais une signification érotique arrêtée, dans la mesure où c'est dans la texture même du film qu'est produit le rapport du sujet au leurre, l'opération scripturale consistant en l'inscription simultanée d'un réseau de traces et de sa trame, d'une trame produite par l'écart redoublé d'une trace à une autre, accentué à la fois plastiquement (l'espace des corps, des objets, la délimitation des zones chromatiques toujours extrêmement discrètes) et sémantiquement, dans cet écart trouvant à s'inscrire le leurre, le point de fuite, l'objet évanouissant qui relance le parcours du sujet désirant, inscripteurs, en pointillé de la trame fictionnelle du film. La relance scripturale du film est ainsi déterminée par l'inscription dédoublée, redoublée et accentuée par la production de sa trame, de ses signifiants, qui lui assure une dynamique sur laquelle il faudrait réfléchir. Car si le cinéaste les manipule ainsi sciemment dans le cadre de sa fiction, leur inscription, et l'articulation fictionnelle qui en résulte, sont évidemment déterminées par une valeur (un sens) qui préexiste entièrement aux effets produits par leur articulation dans le discours du film. Qu'en effet pas un seul plan de **Zabriskie Point** ne rivalise avec les plus beaux clichés publicitaires actuels, qu'il épouse très fidèlement leurs structures (décentrement des personnages et des objets, lignes de fuite, etc.), et qu'ils aient pour fonction, dans le champ de cette fiction, de produire un même effet de sens que leurs modèles (le désir d'Autre chose qui trouve à se signifier par le rapport purement figuratif des personnages, des objets dans leur champ) montre assez que le travail du cinéaste a été d'abord déterminé par une réflexion sur les effets de réception de tels clichés. Le film d'Antonioni est un peu un hommage à l'iconographie publicitaire actuelle qui dérobe « idéalistement » son objet, qui en récupère esthétiquement la forme et en épelle littéralement le message.

Il est bien évident que ce parti pris de n'accorder qu'aux effets de sens déjà produits par de tels clichés le moyen de produire sa fiction amène le cinéaste à repousser leur intégration dialectique dans un discours à même de produire la critique de leur détermination idéologique et de leur fonction réelle. Critique pas entièrement absente, mais toujours orientée par l'effet de leurre à produire dans la texture des images (d'où la nécessité de leur garantir une matérialité iconique constante) ou à faire signifier par les personnages de la fiction, qui devient à la fin leurre du leurre (l'explosion de la villa signifiant à la fois le désir de Daria, la fin de l'idylle, la fausse fin de la fiction, et produisant en même temps l'atomisation picturale du cliché cinématographique). De sorte que même la référence à l'urbanisation réelle du désert américain est reprise dans le jeu abyssal de cette fiction par principe interminable.

Ce travail effectué sur et dans le texte iconique (qui est aussi travail sur et dans la texture de l'image) aboutit ainsi à en ordonner les significations éparses dans le discours publicitaire, le magazine, les posters, etc., selon un ordre fictionnel qui leur permet de se déployer toutes ensemble dans la dimension d'un rapport du sujet (spectateur ou figurant) à un leurre qui trouve dans ce seul matériau iconique ses signifiants. Que cette dimension subjective sans cesse à reproduire implique la fictionnalisation permanente de ce matériau fait d'une telle entreprise l'antithèse de ce que fut celle de Godard, puisqu'au lieu de penser comme lui la surdétermination du matériau filmique selon un point de vue moral qui le conduit à détruire la fiction, à en faire un énoncé trompeur qu'il faut raturer par tous les moyens (moyens qui le font s'affronter à la chose filmique d'une manière complètement régressive), Antonioni met ce matériau au service d'une fiction qui lui interdit de le penser autrement que comme le moyen d'une écriture qui, délibérément, ne s'assigne pas d'autre fin qu'un discours sur le leurre produit au moyen de signifiants dont l'unique valeur est de fonctionner eux-mêmes comme des leurres (d'où ce travail esthétique de la chose filmique, cette perpétuelle plus-value picturale de l'image, et non plus cette insistance scatologique sur ce que Godard prend pour sa matérialité, qui n'est que la matérialisation de son obsession du résidu valorisé plastiquement, moralement, puis politiquement) auquel ses multiples référents fictionnels vont apporter le crédit (assez faible) de l'actualité beaucoup plus que ses référents réels assez vite d'ailleurs neutralisés.

Entreprise totalement vaine mais qui invite à repenser, au cinéma et ailleurs, le problème de la valeur, et à voir en cause dans sa détermination une logique du désir de moins en moins masquée, telle que le produit n'a plus à la limite pour nous (sujets de la société bourgeoise) de valeur qu'à tenir lieu de cause du désir, la signification n'intervenant plus que pour boucler la lecture, comme elle a déjà assigné ses limites à un glissement des signifiants qui n'a plus pour fonction que de produire l'objet fictionnel, voire le cliché filmique lui-même, comme un leurre. Que cela soit utilisé sciemment dans le discours publicitaire comme moyen d'éclipser de plus en plus la signification sociologique de l'objet (sa valeur en tant qu'objet de classe), ou produit ici comme l'insistance assez stérile d'une logique du fantasme qui fut toujours à l'œuvre dans la fiction bourgeoise, qui s'y désigne maintenant par cette multitude d'effets, oblige à interroger non seulement le message érotique qui ici et là trouve ainsi à s'énoncer, mais la détermination structurale (subjective) du rapport de la société bourgeoise à ses produits (sujets et objets) qui est encore entièrement à repenser, à un moment où le fétichisme de ses marchandises (et de ses sujets) parait s'étendre de manière illimitée. — Jean-Pierre OUDART.

Liste des films sortis en exclusivité à Paris

du 29 juillet au 8 septembre 1970

8 films français

Caïn de nulle part Film de Daniel Daërt, avec Gérard Blain, Bernadette Lafont, Germaine Montero.

Cannabis Film de Pierre Koralnik, avec Serge Gainsbourg, Jane Birkin, Paul Nicholas, Curd Jurgens, Gabriele Ferzetti.

La Maison Film de Gérard Brach, avec Michel Simon, Patricia d'Arbanville, Alain Libolt, Paul Préboist.

La Maison des Bories Film de Jacques Doniol-Valcroze, avec Marie Dubois, Maurice Garrel, Matthieu Carrière, Claude Titre.

Dans l'enclave presque idéale d'un domaine de campagne, quelques personnages confrontent leurs « arts de vivre » : les seules transgressions au « bon goût » sont dictées par les sentiments, la Raison semble régner en maître et régler tout le jeu.

En fait, ce n'est pas si simple : les Duras, leur domesticité et leur hôte n'ont pas que des sentiments, mais aussi un *caractère* ; la liaison délicate qui se noue et se dénoue entre la femme et l'hôte n'est pas l'effet d'un seul jeu : la maîtrise leur en échappe presque, et si, finalement, la femme rompt ce qui s'était engagé, c'est parce que cela dérangeait moins son confort (elle n'est pas la princesse de Clèves) qu'un *ordre* : non pas un ordre proprement social (rien, chez les Duras, n'est là pour interdire l'adultère), mais moral : elle agit par conformité à une image idéale de la famille autant que par un amour sous-entendu pour son mari. Conformité que ledit mari, à la suite d'une absence, ne peut que suivre en changeant littéralement de caractère pour préserver l'harmonie générale.

C'est dire à quel point Doniol-Valcroze, dans *La Maison des Bories*, indique — discrètement certes — sa distance actuelle vis-à-vis de ce qui fut la thématique dominante de la Nouvelle Vague à ses débuts : la combinaison amoureuse ou libertine de personnages comme pur jeu (éventuellement subverti) de la Raison : grâce au domestique jaloux et à la voiture qui fait navette entre la maison et la ville, le film ne se départit jamais d'une sorte d'inquiétude secrète : tout n'est possible que par l'éloignement des environnements sociaux ; *La Maison des Bories* appartient au rêve. — P. By.

La Modification Film de Michel Worms, avec Maurice Ronet, Emmanuelle Riva, Sylva Koscina.

Quatre hommes aux poings nus Film de Robert Topart, avec Christian Kerville, Jean Coras, François Leccia, Samuel Roldan, Carlos Munos.

La Rupture Film de Claude Chabrol, avec Stéphane Audran, Jean-Pierre Cassel, Michel Bouquet, Jean-Claude Drouot, Annie Cordy, Catherine Rouvel.

C'est l'impasse caractérisée (symptomatique, au niveau « artistique », d'une dégradation idéologique générale, progressive) d'un cinéma français « culturel », cinéphilique, etc. — incapable de penser son rapport à des textes (Renoir, Hitchcock, Murnau, Lang, etc.) autrement que sur le mode de l'emprunt (hommage, pastiche, citations, références...), c'est-à-dire comme à un *filon*. Ce qui, dans ces textes, était le produit d'un procès signifiant multiplement surdéterminé (par le sexe et la politique), est reversé au compte d' « effets de style », dès lors signifiants morts, erratiques, flottants, coupés de leur sol d'origine et non réinscrits dans un texte susceptible d'en effectuer la relance, la recharge dynamique. Par exemple, dans *La Rupture* : Murnau (le scénario, la pension « Sunrise », le tramway, etc.). Et la bourgeoisie, « éternelle », mythique. Rien de ce qui chez Murnau ou Hitchcock *datait* doublement leurs films (la situation économique-idéologique de l'Allemagne et de l'Amérique entre deux guerres, la castration et le fétichisme... On notera simplement *la* différence entre la frigidité dans *Marnie* et, chez Chabrol, l' « irréprochabilité » du personnage d'Hélène, sa propreté lisse, glacée, nulle).

Tout ceci peut bien être habile ou efficace (cela n'a pas la moindre importance), mais de toute façon et surtout : réducteur, moralisant et métaphysique. Qu'est-ce que *La Rupture ?* La trajectoire d'une héroïne rossellinienne barrée par un escroc (élément typiquement chabrolien, et Cassel, après *Les Plus grandes escroqueries...* retrouve normalement sa place) lancé à ses trousses par un beau-père ignoble, parce que riche et laid (trois épithètes interchangeables, selon la bonne vieille équivalence bourgeoise). On voit que les références, aussi, à Balzac, comme « peintre de la vie sociale », fonctionnent comme triple leurre et caution : a) pour le public ; b) pour la critique ; c) pour Chabrol lui-même.

En fait, le seul parent littéraire de Chabrol est Mauriac : même verve courte et méchante contre les grands bourgeois, mêmes pulsions haineuses, même problématique théologique (cf. *A double tour*). Cinéma, même duperie. Ni Lang, ni Hitchcock, mais Duvivier et, lui aussi, ses petits délires de surface. Avec, comme tenant-lieu de modernité, les clichés fantasmatiques à la mode (qui, aussi, demanderaient un tout autre traitement que la charge ou la parodie sur le mode anarchiste puritain, cf. aussi Mocky) : la drogue, les films de « sex shop », l'onirisme à bon compte. — J. N.

Vertige pour un tueur Film de Jean-Pierre Desagnat, avec Marcel Bozzufi, Sylva Koscina, Michel Constantin, Marc Cassot.

17 films américains

Adam's Woman (L'Homme qui sortait du bagne) Film de Philip Leacock, avec Beau Bridges, Jane Merrow, James Booth, John Mills.

The Appointment (Le Rendez-vous) Film de Sidney Lumet, avec Omar Sharif, Anouk Aimée, Lotte Lenya, Fausto Tozzi, Didi Perego, Paola Barbara.

Barquero (Barquero) Film de Gordon Douglas, avec Lee van Cleef, Warren Oates, Forrest Tucker, Kerwin Mathews, Mariette Hartley, Maria Gomez.

Charro (Charro) Film de Charles Marquis Warren, avec Elvis Presley, Ina Balin, Victor French.

Chisum (Chisum) Film d'Andrew V. McLaglen, avec John Wayne, Forrest Tucker, Ben Johnson, Pamela McMyler.

Guns of Diablo (Le Californien) Film de Boris Sagal, avec Charles Bronson, Susan Oliver, Kurt Russel.

Hootenanny Hoot (Hootenanny Hoot) Film de Gene Nelson, avec The Brothers Four, Johnny Cash, Sheb Wooley, The Gateway Trio.

The Illustrated Man (L'Homme tatoué) Film de Jack Smight, avec Rod Steiger, Claire Bloom, Robert Drivas.

I Need a Man (Je veux un homme) Film de Ferd Sebastian, avec Ceci Weathers, Tom Hunter, Sylvia Froman.

Jungle sensuelle Film d'Albert Dubois, avec Libertad Leblanc.

Last Summer (Dernier été) Film de Frank Perry, avec Barbara Hershey, Richard Thomas, Bruce Davison, Cathy Burns.

Learning Tree (Les Sentiers de la violence) Film de Gordon Parks, avec Kyle Johnson, Alex Clarke, Estelle Evans, Dana Elcar.

Mickey Mouse Anniversary Show (La Fabuleuse histoire de Mickey) Film de montage de Ward Kimball.

L'échec relatif (y compris quant au nombre d'entrées parisiennes) de ce montage de films de Disney des origines à 1948, tient évidemment à l'imprécision de sa visée : tour à tour, ou simultanément, film pour enfants (et cela même, sans choisir entre le didactique et le distractif), film pour adultes nostalgiques (des années 30, de leurs lectures d'enfance), et accessoirement, film pour intellectuels pervers (les prestiges, un peu décatis, de la bande dessinée). Personne, donc, n'y trouve tout à fait son compte, le ratage le plus grave étant celui du niveau didactique, qui aurait pu être autre chose que le semblant de dévoilement de certains « tours de main » de fabrication, et à tout le moins, un peu mieux situer dans l'histoire les films et extraits choisis : mais il ne pouvait bien sûr en être autrement à partir du moment où le projet hagiographique (et la part de l'apitoiement nostalgique) devenait trop encombrant pour que ce film, où Hollywood se penche avec un étonnement fasciné sur la montée de l'un de ses propres mythes (sans en interroger, évidemment, ni même en indiquer, la retombée), puisse apparaître comme autre chose (comme une saisie de l'extérieur) que le discours de l'auto-satisfaction et de l'auto-rassérénement (encore que la séquence finale à Disneyland n'ait rien de spécialement rassurant, ni de spécialement gai). La compensation de cette carence est que les interventions du re-montage laissant la place le plus souvent à des citations intégrales, on peut y vérifier l'importance de Mickey, en tant que 1) création totalement maîtrisée : on retiendra essentiellement à ce sujet la séquence où Disney illustre son principe de « plausible impossibility », travail de naturalisation de l'invraisemblable qui est l'exact correspondant mécanisé du travail de vraisemblabilisation idéologique des films de fiction ; 2) création industrielle, avec le véritable « bague de l'invention » dont témoigne déjà suffisamment l'anthologie en question ; 3) création anonyme, pur « comprimé d'idéologie », se soutenant aux débuts du parlant de la liberté d'allures ambiante (au moment où le cinéma se permettait tout) et sombrant dans la mièvrerie bêtifiante dès l'après-guerre par l'intrusion progressive d'une sentimentalité-protectrice-des-animaux (cf. le C.M. aux otaries) au détriment du vérisme (Mickey garagiste), de la truculence (Mickey pompier), et même de la beauté plastique (Mickey chasseur de fantômes). Surtout, par son codage anthropomorphique précis, Mickey se confirme ici comme la représentation la plus réaliste de l'Américain moyen, tel qu'on ne l'a jamais vu au cinéma : toujours placé dans des situations extrêmement concrètes (à l'inverse de l'abstraction des cartoons du type « Tom et Jerry », fondés sur la pure logique du conflit binaire), ce héros comique est le plus tranquillement suradapté qui soit (véritable homme-orchestre, il sait tout faire). D'où son incompatibilité avec les domaines du « fantastique », du « rêve », de la « poésie », comme si, avec Mickey, le dessin animé avait tout à gagner à se cantonner rigoureusement à un forçage de sa dimension réaliste. — J. A. et S. P.

Mosquito Squadron (Opération V 2) Film de Boris Sagal, avec David McCallum, Suzanne Neve, David Buck.

They Shoot Horses, Don't They ? (On achève bien les chevaux) Film de Sidney Pollack, avec Jane Fonda, Michael Sarrazin, Gig Young, Suzannah York, Red Buttons, Bruce Dern.

D'un roman subversif, violent, autobiographique sans subtilité, est tiré un film culturel, fonctionnant à partir des glissements et malentendus qui avaient valu à McCoy l'admiration de l'après-guerre français. Le traitement que James Poe, habitué des scénarios réflexifs-critiques sur Hollywood, et Pollack, cinéaste cinéphile admirant le cinéma européen, appliquent audit roman, consiste à le déplacer historiquement pour le rendre anodin, à donner par exemple à sa conclusion un arrière-goût camusien (en conformité avec la thématique, à la mode récemment, des « winners » et « losers », qui avait alors une toute autre résonance dans celle suicidaire de McCoy). La datation, modifiée de 1935 (les marathons de danse ne disparurent guère qu'avec le conflit mondial, au lieu d'être comme le film le prétend un épiphénomène spécifique à la grande dépression) à 1932, ajoute à ce maquillage hypocrite, destiné à rendre un ton « in » : les profondeurs de la crise de 32 sont ainsi données à la fois comme extra-temporelles et prudemment allusives au présent : on voit comment Jane Fonda put sans doute, au départ, s'y laisser prendre, mais le côté forcé et timoré de la référence apparaît vite. Dans le même esprit, les notations « d'époque » sont banalisées — une inscription électorale pour Hoover, une apparition (de Borzage remplacée par une) de Mervyn LeRoy, les private jokes étant démesurément grossis pour en rendre le spectateur complice.

Certes, le principe formel du film, et le personnage d'ailleurs réussi de Gig Young renvoient surtout à *Lola Montès* et à Ustinov. Mais il est dommage que l'admiration de Pollack, de plus en plus référentielle, prenne le détour de Boorman (cf., sur leur « collusion », l'entretien des Lettres Françaises). Par exemple, le procédé utilisé par McCoy (la narration donnée comme un stream-of-consciousness dans l'espace temporel de l'énonciation de la sentence), devient ici un flash-forward dont l'intention (en rapport direct avec *Point Blank*) est avant tout de confondre le spectateur en le détournant sur un hors-temps et hors-lieu dégagé de ceux, obsessionnels, de la piste du marathon.

Que de plus Pollack soit arrivé à imposer ce lieu (le très beau décor de Harry Horner) et un jeu d'ensemble — sorte de généralisation du style Kazan, aboutissant à quelques performances, n'est pas une des moindres ambiguïtés de ce film : présenter un désamorçage systématique du roman sous les dehors — et sans que ceux-ci soient mensongers — de la plus grande et insistante virtuosité possible à Hollywood aujourd'hui. — B. E.

Waiting For Caroline (Deux amours de Caroline) Film de Rone Kelly, avec Alexandra Stewart, François Tasse, Robert Howay.

You Can't Win 'em All ! (Les Baroudeurs) Film de Peter Collinson, avec Tony Curtis, Charles Bronson, Michèle Mercier, Patrick Magee.

13 films italiens

La battaglia d'Inghilterra (Sur ordre du Führer) Film d'Enzo G. Castellari, avec Frederick Stafford, Van Johnson, Francisco Rabal, Evelyn Stewart, Jacques Berthier.

Candy (Candy) Film de Christian Marquand, avec Ewa Aulin, Marlon Brando, Richard Burton, James Coburn, John Huston, Charles Aznavour, Ringo Starr, Walter Matthau, Enrico Maria Salerno.

La collina degli stivali (La Colline des bottes) Film de Giuseppe Colizzi, avec Terence Hill, Bud Spencer, Woody Strode.

Europa operazione strip-tease (Toujours plus nu) Film de Renzo Russo.

Follie d'Europa (Sex Service) Film de Free Baldwin.

Johnny Hamlet (Django porte sa croix) Film d'Enzo G. Castellari, avec Andrea Giordana, Gilbert Roland, Horst Frank.

I lunghi capelli della morte (La Sorcière sanglante) Film en noir d'Anthony Dawson, avec Barbara Steele, Giorgio Ardisson, Halina Zalewska.

Perversion story (Perversion Story) Film de Lucio Fulci, avec Elsa Martinelli, Marisa Mell, Jean Sorel, Faith Domergue, Jean Sobieski.

La più grande rapina del West (Trois salopards... une poignée d'or) Film de Maurizio Lucidi, avec George Hilton, Hunt Powers, Walter Barnes.

Il primo premio si chiama Irene (Perverse jeunesse) Film de Renzo Ragazzi.

Silvia e l'amore (Silvia et l'amour) Film de Sergio Bergonzelli, avec Anna-Maria Rosati, Angelo Infanti.

Una pistola per cento bare (La Malle de San Antonio) Film d'Umberto Lenzi, avec Peter Lee Lawrence, John Ireland, Piero Lulli.

L'uomo dal pugno d'oro (Pour une poignée de diamants) Film d'Ernesto Castaldi, avec Brad Harris, Mara Maryl, Gordon Mitchell, Jean-Marie Proslier.

5 films anglais

Anne of the Thousand Days (Anne des mille jours) Film de Charles Jarrot, avec Richard Burton, Geneviève Bujold, Irene Papas, Anthony Quayle, John Colicos, Michael Hordern, Valerie Gearon.

Bliss of Mrs. Blossom (Un amant dans le grenier) Film de Joseph McGrath, avec Shirley MacLaine, Richard Attenborough, James Booth.

My Lover, My Son (L'Inceste) Film de John Newland, avec Romy Schneider, Donald Houston, Dennis Waterman.

Those Daring Young Men in Their Jaunty Jalopies (Gonflés à Bloc) Film de Ken Annakin, avec Mireille Darc, Marie Dubois, Bourvil, Tony Curtis, Walter Chiari, Nicoletta Machiavelli.

The Virgin and the Gipsy (La Vierge et le Gitan) Film de Christopher Miles, avec Joanna Shimkus, Franco Nero, Honor Blackman, Fay Compton, Maurice Denham.

1 film belge

La Grande barrière de corail Film de A. Distèche et M. Dubuisson.

1 film canadien

L'Initiation Film de Denis Heroux, avec Chantal Renauld, Danielle Ouimet, Céline Lomez, Gilles Chartrand.

1 film japonais

Hatsukoi Jigokuhen Film en noir de Susumu Hani. Voir ensemble japonais dans ce numéro.

1 film soviétique

Mertvy Sezon (Morte saison) Film de Savva Koulich, avec Donatas Banionis, Leonhard Merzin.

1 film suédois

En Passion (Une passion) Film d'Ingmar Bergman, avec Liv Ullmann, Max von Sydow, Bibi Andersson, Erland Josephson, Erik Hell, Sigge Fürst, Svea Holst, Annika Kronberg.

1 film yougoslave

La Bataille de la Neretva Film de Veljko Bulajic, avec Curd Jurgens, Hardy Kruger, Serguei Bondartchouk, Yul Brynner, Sylva Koscina, Franco Nero, Orson Welles, Milena Dravic.

Rappel : **« Kes »**, de Ken Loach

Cette histoire d'enfant délaissé amoureux d'un oiseau (colombe et faucon) montre assez, pour autant que l'effet de reconnaissance qu'elle vise est parfaitement lisible, que la lumpen-intelligentsia (ses producteurs et son public), dans ses moments de plus grande auto-affection, s'imagine :

1) attendrissante ; 2) dangereuse, parce que porteuse d'un flambeau qu'elle rêve d'autant plus ardent qu'elle réfléchit moins sur les conditions qui font qu'effectivement, dans le champ idéologique des sociétés bourgeoises actuelles, elle a très officiellement pour fonction de mimer, par l'ensemble de ses pratiques, toutes les révolutions qui ne s'y produisent pas maintenant.

On peut voir aussi que sa position résiduelle (résiduelle parce que ce qu'elle produit ne s'inscrit pas ailleurs que dans le champ d'une pratique idéologique rigoureusement assujettie aux groupes sociaux qui la maîtrisent matériellement, et où elle ne fait encore que tache) y est réfléchie (une fois de plus) sur un mode angélico-scatologique : le gosse avec son oiseau prenant la clé des champs, loin du collège et de la famille (latrines, bals du samedi soir, beuveries et coucheries), une égale obscénité fade s'étalant ici et là. — J.-P. O.

Ces notes ont été rédigées par Jacques Aumont, Pierre Baudry, Bernard Eisenschitz, Jean Narboni, Jean-Pierre Oudart et Sylvie Pierre.

ABONNEZ-VOUS !

ABONNEMENTS

ABONNEMENTS 6 numéros : **France, Union française, 36 F - Etranger, 40 F.** 12 numéros : **France, Union française, 66 F - Etranger, 75 F.** Librairies, Etudiants, Ciné-Clubs : **58 F** (France) et **66 F** (Etranger). **Ces remises de 12 % ne se cumulent pas.**

ABONNEMENTS DE SOUTIEN

Vous pouvez nous aider davantage encore en souscrivant un abonnement de soutien
12 numéros : 100 F

ANCIENS NUMEROS

Ancienne série (5 F) sont disponibles les numéros 12 - 40 - 81 - 85 - 86 - 96 - 98 - 101 - 105 à 113 - 115 à 117 - 119 à 122 - 124 - 125 - 127 - 128 - 130 - 132 - 134 - 135 - 137 - 139 à 149 - 152 à 159.

Nouvelle série (6 F) tous les numéros sont disponibles sauf : 163 - 164 - 169 - 171 à 174 - 204 - 205 - 208.

Numéros spéciaux (10 F) : 161/62 (crise du cinéma français) - 166/67 (Etats-Unis/Japon) - 197 (Lewis) - 200/01 (anniversaire des « Cahiers »/hommage à Langlois) - 207 (Dreyer - disque souple).

Port : Pour la France, 0,10 F par numéro ; pour l'étranger, 0,50 F.

Les envois et l'inscription des abonnements seront faits dès réception des chèques, chèques postaux ou mandats aux **CAHIERS DU CINEMA, 39, rue Coquillière, Paris-1er. Tél. : 236-00-37 et 236-92-93.** Chèques postaux : 7890-76 Paris.

En raison du retard apporté au règlement des factures, la direction des **CAHIERS** a décidé d'accepter les abonnements transmis par les librairies uniquement lorsqu'ils sont accompagnés du règlement.

